Schauen und spielen: Abende. Franzosen. Pupenspiel. ...

Felix Salten

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
DAVIS

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Felix Salten

Schauen und Spielen

Studien zur Kritik des modernen Theaters

1 9 2 1

Wien * WILA * Leipzig

Digitized by Google

Felix Salten

Schauen und Spielen

Zweiter Band

Abende / Franzosen

Puppenspiel

Aus der Ferne

Bloße Vernunft, die sich am Kunstwerk reibt, begeht allemal Unzucht.

1 9 2 1

Wien * WILA * Leipzig

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
DAVIS

Digitized by Google

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung
vorbehalten
Copyright 1921 by Wiener Literarische Anstalt,
Gesellschaft m. b. H.
Druck: Christoph Reißer's Söhne, Wien

Verlags-Nr. 81

Digitized by Google

Inhalt

Abende

Seite

Schmidtbonn und Reinhardt . . 9
Eulenberg: Belinde 19
— Der natürliche Vater 25
Hofmannsthal: Jedermann 29
Bahr: Der Querulant 36
Stucken: Lanval 42
Johst: Der Einsame 52
Kornfeld: Die Verführung 56
Sternheim: Der Snob 60
Heijermans: Kettenglieder 69
Michaelis: Revolutionshochzeit . . . 75
Andreijew: Anathema 81
Molnár: Liliom 84
Asch: Der Gott der Rache 88
Hirschfeld: Das zweite Leben 92
Müller: Die Puppenschule 99
Sudermann: Johannes 109
— Das Blumenboot 113
— Rosen 117
— Die Versöhnung der Theaterkritiker . 122
Fulda: Der Dummkopf 132
— Herr und Diener 140
Ernst: Gerechtigkeit 148
— Die Liebe höret nimmer auf 155
Sutro: Dorothys Rettung 162
Didering: Hohes Spiel 169
Larsen und Rostrup: Per Bunkes Vorgeschichten 173

Digitized by Google

Franzosen

Seite

Figaros Hochzeit 183
Molière-Abend 191
Maeterlinck: Monna Vanna 197
Bernstein: „L' Assaut" 208
— Der Dieb 216
Bisson: Die fremde Frau 222
Caillavet und de Flers: Die Liebe wacht 230
Croisset: Wenn das Herz spricht . . . 236
Französische Komödie 245
Französische Stunde 255

Puppenspiel

Der arme Reichmann 265
Ein Niese-Couplet 272
Die Gutheil-Schoder 283
Die Odilon 289
Wüllner 294
Javadil-Pallenberg 301
Moissi als Hamlet 305
Girardi 312
Mimi Aguglia 324
Die Japanerin Hanako 328

Aus der Ferne

Erinnerung an die Duse 333
Heyse-Feier 338
Gedenkblatt für Wilbrandt 344
Journalistenabend 349

Digitized by Google

Abende

Digitized by Google

Schmidtbonn und Reinhardt

Als ein junger Mensch von fünfundzwanzig Jahren hat Schmidtbonn den Gegensatz zwischen den Alten und Jungen, zwischen Vater und Sohn zum erstenmal dramatisch geformt. Zehn Jahre später griff er zum andernmal nach diesem Stoff.

Jeder von uns hat sich mit diesem Konflikt herumgeschlagen, der von allen Konflikten der menschlichste, der einfachste und dabei der unlösbarste ist. Er geht uns alle an. Er zieht uns in seinen Bannkreis, und wir leiden an seiner Härte, wenn wir jung, wenn wir noch Söhne sind, wenn sich unsere Hände sehnsüchtig nach dem Leben ausstrecken; und empfinden seine Wehmut später wiederum, vertiefter, schmerzlicher, mit komplexerem Verstehen, wenn wir aufgehört haben, Söhne zu sein, wenn wir Väter geworden sind, wenn eine neue Lebendigkeit neben uns aufwacht, die zu uns gehört, die wir lieben, wie wir selbst einmal geliebt worden, die wir nun halten und führen wollen, wie man uns selbst einmal festhalten und führen wollte. Wenn ein Dichter in seinem Leben besonders stark von diesem Konflikt ergriffen wurde, dann kann es gar nicht anders sein: er muß sich zweimal mit ihm beschäftigen.

So hat auch Schmidtbonn getan. Als Jüngling

Digitized by Google

schrieb er die drei tragischen Akte „Mutter Landstraße", die in all ihrer schönen Leidenschaft jugendlich einseitig und eintönig sind. Als reif gewordener Mann schrieb er zehn Jahre nachher das Legendenspiel „Der verlorene Sohn". Das ist belebter, farbiger, ist umfassend und schon von einer höheren Gerechtigkeit überbreitet, von jener Milde durchschimmert, die nur der Wissende erwirbt.

Nun haben wir die beiden Werke an zwei aufeinanderfolgenden Abenden gesehen. Ein Dezennium trennt das eine vom anderen, eine ganze Entwicklung liegt zwischen beiden. Da waren sie durch den Zufall ganz nahe zusammengerückt. Es ist erfreulich, daß der moderne Theaterbetrieb neben mancherlei Unbequemlichkeiten solche Zufälle möglich macht. Ganz nebenbei bemerkt, möchte ich glauben, es walte da auch eine Art von Gesetzmäßigkeit. Eine dichterische Kraft wie Wilhelm Schmidtbonn kann wohl eine Weile abseits und scheinbar unbemerkt bleiben, aber sie wirkt durch ihre eigene Schwere, sie drückt Hemmungen und Gleichgültigkeit beiseite, unmerklich zwar, doch unwiderstehlich, und eines Tages hat sie ihren Platz, eines Tages hat sie Raum und Ruhm. So ist es mit Schmidtbonn gegangen, den die paar Aufmerksamen ja längst schon kennen. So war es mit Frank Wedekind, mit Herbert Eulenberg, und es wird einigen anderen, die heute noch im Dunkel oder im Halbdunkel warten, hoffentlich genau so geschehen.

Reizvoll und in manchen Beziehungen auf-

Digitized by Google

schlußreich war es, die beiden Werke von Schmidtbonn so nacheinander an sich vorbeiziehen zu lassen. Donnerstag, an der Volksbühne, das erste, das zweite am Freitag im Zirkus Busch. Auffallend hier wie dort, welch kleiner Anteil der Mutter in dem Konflikt zugemessen ist. In „Mutter Landstraße" fehlt sie ganz und gar, im „Verlorenen Sohn" agiert sie eigentlich nur nebenher, gibt nur einen bestimmten, fast möchte man sagen, traditionellen Rührungsakzent dazu; aber nichts Entscheidendes ist bei ihr. Die Mutter ist bloß eine passive Teilnehmerin an dem Konflikt, sie leidet an ihm, sie wird von ihm verwundet; doch nicht um sie geht es. Sie kann, mitten zwischen den beiden Gewalten, die hier aufeinanderstoßen, vernichtet werden. Gewiß. Aber sie kann nicht einmal zwischen ihnen vermitteln. Denn in diesem Konflikt gibt es keinen Mittler. Der Mann steht hier gegen den Mann. Der junge, werdende Mann gegen den alternden, gewordenen. Durstige, hungernde Triebe gegen Triebe, die gesättigt und enttäuscht sind, Sehnsuchtsdrang gegen beschwichtigte Erfahrung.

In dem ersten Drama, das Schmidtbonn als Fünfundzwanzigjähriger schrieb, beharrt der Jüngling noch ganz auf sich selbst. Vom Leben zerbrochen und befleckt, kehrt er heim ins Elternhaus. Wie in ein Haus, das ihm zu eigen gehört, tritt ein, wie in sein Recht. Nicht „Verzeihung" ist sein erstes Wort, sondern: „Da bin ich!" Hier will der Jüngling noch gar nichts anderes als sich selbst. Der Vater will jedoch im Sohn die Wand-

Digitized by Google

lung. Hier sucht der Jüngling nur ein schützendes Obdach. Der Vater aber will als Vater erkannt und heimgesucht sein. Deshalb muß der Sohn auch wieder fort. Er geht, und die Landstraße, die seinen Schritt einst vom Port der Kindheit in die Ferne gelockt hat, nimmt ihn wieder auf. Noch gehört er nur sich allein.

Im zweiten Drama jedoch, das Schmidtbonn als gereifter Mann geformt hat, ist alles. Der Auszug des Sohnes, sein Versinken in Weltlust und seine Heimkehr. Eine wirkliche Heimkehr. Er geht zur Mutter; er ist fertig mit der Welt, er hofft nichts mehr von ihr, hofft nichts mehr von sich, will nur noch ein Sohn sein. Und diese Wandlung erkennt der Vater in ihm. Die Mutter nähme ihn ja auf jeden Fall in ihre verzeihenden Arme. Die Mutter würde ja ohnehin nicht fragen, ob er besser, ob er anders geworden. Sie will nur ihr Junges, will es desto leidenschaftlicher, je hilfsbedürftiger es ist. Sie handelt aus einem Urtrieb. Die Liebe des Vaters dagegen ist nicht bedingungslos, sondern prüft und urteilt. Das Verzeihen der Mutter wirkt freilich ergreifend. Allein es ist selbstverständlich. Wir haben nicht darum gezittert. Doch wenn der alte Mann sein Herz öffnet, wenn er aus seiner nachdenklichen Kraft das Wort Verzeihung hervorholt, dann überwältigt es einen. Der Vater hat im Sohn den Menschen erkannt, hat im Sohn das Gute, das Redliche erspürt, im Verlorenen den heißen Pulsschlag der Reue erhorcht und spricht:

Digitized by Google

„heimgekehrt". Dieses eine Wort wölbt sich über den verlorenen Sohn, schirmend, rettend, für immer behütend wie das väterliche Dach selbst.

Fast erscheint es als eine Notwendigkeit, daß Schmidtbonn den biblischen Stoff gewählt hat. Denn schon in „Mutter Landstraße" bezeichnet sich seine Art, die nach der einfachen Linie, nach dem Zeitlosen, nach dem Typischen strebt. Nur geringe Besonderheiten haben dort seine Gestalten. Dort schon sucht sein junges Künstlerleben, was er im Bibelstoff später findet: Den Vater, die Mutter, den Sohn. Keine Individualitäten; keine abschattierten Einzelexemplare: der Vater, der Sohn ... nichts weiter. Schmidtbonn gehört zu den Holzschnittmeistern, deren es heute nur noch wenige gibt. Den alten Nürnberger Künstlern ist er verwandt. Er hat nichts von einem Artisten, und seine Kultur ist in ihrer einfachen Noblesse, in ihrer geradwüchsigen Gesundheit ohne Raffinement. Er steckt so tief in deutscher Art, daß in seiner Nähe die französische Grenze noch weiter entfernt scheint, als sonst von einem deutschen Dichter. Ihm ist die wunderbare Gabe eigen, daß er Legenden und Märchen erfinden kann. Außer ihm wüßte ich heute nur den prächtigen, kraftvollen, liebenswürdigen Balladendichter Börries von Münchhausen, der das vermag. Die Sprache Schmidtbonns klingt herb, und manchmal scheint es, als ob sie vertrocknen würde. Oft aber ist eine hinreißend knappe Gegenständlichkeit in ihr, und dann kann diese Sprache mit zwei Schritten gleichsam ein Leben ausmessen.

Digitized by Google

Max Reinhardt, der vor zehn Jahren etwa den Vater in „Mutter Landstraße" gespielt hat, ist nun der Regisseur dieses neuen Dramas. Und Schmidtbonn hat dieses Werk für Reinhardts „Zirkus" geschrieben, angeregt und fasziniert von den neuen Möglichkeiten, die Reinhardt mit dieser Rundbühne dem Drama eroberte. Daß hier ein Dichter — und nicht der einzige — dem stärksten Künstler der Szene, den wir heute besitzen, zur Seite tritt, müßte zu denken geben. Freilich, nur denen, die wirklich denken können. Leider wollen so viele nur sprechen. Die meisten unter ihnen sogar schreien, und etliche bloß witzeln. Ein unbegreiflicher Standpunkt dieser Sache gegenüber, in der so viel Werden und Zukunft sich birgt. Daß man heute noch die Lokalität des Zirkus beschwatzt, ein prüdes Erschrecken davor markiert, ist doch wohl eine durchsichtige Verlogenheit. Wir wissen jetzt allgemach schon, daß man die Manege zur Kunststätte umwandeln kann. Und daß es auf einer regelrechten Bühne manchmal schlimmer zugeht als in einem Stall, wußten wir schon lange vorher. Darüber könnte nun endlich die Debatte geschlossen werden. Noch weniger verstehe ich die anspruchsvolle Art, die vor jedem französischen Kitsch in die Knie fällt, bei Max Reinhardt aber streng wird, ihn als Sensationsmacher behandelt und in ahnungsloser Gelassenheit dabei vergißt oder vergessen will, daß er der fruchtbarste, phantasievollste Anreger und Neuerer ist, den das moderne Theater kennt. Der Erneuerer des bühnenlebendigen

Digitized by Google

Shakespeare, zum Beispiel. Ganz ohne Zirkus und ohne „Sensation“. Daß man über die Leistungen dieses Mannes, die nun in langer Reihe vor unserem Gedächtnis stehen und schon anfangen, historisch zu werden, daß man über diese Summe außergewöhnlicher Leistungen einfach mit dem kritischen Bügeleisen hinstreicht, gehört zu den Drollerien einer künstlerischen Justiz, die sich freilich bloß anmaßt, künstlerisch und gerecht zu sein.

Nach dem „Ödipus“ und nach „Jedermann“, nach Jahren der theatralischen Versuche im Zirkus, fällt nun endlich das Frappierende und Ungewohnte des Eindrucks weg. Die Zuschauer haben jetzt die Entwicklung eingeholt, um die ihnen die Rundbühne noch im „Mirakel“ voraus gewesen. Jetzt sind Zuschauer und Akteure so ziemlich aufeinander eingespielt. Hat man früher, erstaunt, nur einen Anfang gesehen, so merkt man jetzt die Folgen, die sich einstellen, sieht ein Stück des Weges, auf dem es wohl weitergehen wird.

Diese Bühne ohne Vorhang scheint sich preiszugeben. Sie braucht keine Hülle mehr, um ihre Geheimnisse zu verdecken, sie hat auch keine Angst, unsere Illusionen zu stören, wenn sie uns sehen läßt, wie ihr Apparat arbeitet. Aber gerade an dieser preisgegebenen Bühne erkennt man erst, wie wenig die Vorhänge des gewöhnlichen Theaters jetzt noch vor uns zu verbergen haben. Längst schon sind alle ihre Geheimnisse erraten, und ihre geheimnistuerische Mechanik vermag uns doch keine Illusion mehr zu erregen. Die Mechanik allein

Digitized by Google

gewiß nicht. Dieses Kinderspielzeug macht zwar noch immer Spaß, aber sein Inneres ist von der Kinderneugier schon um und um gewendet.

Die Bühne da, die sich offen darbietet, ist durch keine Rampe von uns abgetrennt. Sie kommt zu uns herunter, sie dringt mitten in unsere Reihen und Massen, sie ist bei uns und wir sind auf ihr. Als Ödipus in die Verbannung ging, schritt er mitten durch unseren Kreis. Er verschwand nicht in einer Seitenkulisse. Kein Vorhang stülpte sich über ihn und die anderen Komödianten. Er kam die Stufen der Burg herab, er schritt durch das Volk von Theben und wußte in diesem Moment nicht mehr, wo das Volk von Theben aufhörte und das Premièrenpublikum von Wien anfing. Denn er schritt eben durch ergriffene Menschen. Wo er den Blicken entschwand, war ein Glastransparent und darauf war die Inschrift: „Ausgang". Dort standen auch Billeteure, ein Schinkensemmelverkäufer, zwei Sicherheitswachmänner. Aber dessen gewahrte man erst nachher. Während Ödipus hinausschritt, sah man nur den Ödipus. Einen, vom Unglück Gebrochenen, der davongeht, in die Einsamkeit. So innig verschmolz damals schon das Leben des Dramas mit der lebendigen Wirklichkeit. Heute merkt man den Reiz dieser Bühne. Sie hat alle Sublimierungen des Menschlichen, indem sie den Menschen in unsere Mitte stellt. Und sie hat die Primitivität der Vorzeit, in dem sie weder Leinwand noch Brettergerüst zu leugnen strebt. Mit ihren Scheinwerfern, die suchend nach dem

Digitized by Google

Antlitz der sprechenden Personen tasten, hat sie die grelle Frechheit des Variétés, aber der vom blendenden Licht überstrahlte Mensch ist gleichsam über die Alltäglichkeit erhöht, wie der Held eines Dramas erhöht ist, wenn ihm der Strahl eines tragischen Geschicks ins Antlitz leuchtet. Diese Bühne gibt die Einfalt des alten Gaukelspiels, und dennoch gibt sie die Illusion von Duft und Weite und freiem Himmel. Der Eindruck ist doppelt: Pappe und Landschaft. Doch manchmal ist es, als umblühe uns die Landschaft mit der Ahnung und dem Duft aller Fernen. Das kommt daher, weil sich dasselbe Dach, oder in der Illusion: derselbe Himmel über uns wie über den Ereignissen zu breiten scheint. Wir sitzen dem Schauspiel nicht gegenüber. Es ist unter uns, in unserer Mitte. Jeder, der nachdenken kann, wird einsehen, wie viele Entwicklungsmöglichkeiten diese Szene aufschließt.

Freilich, der Raum scheint manchmal das Drama zu verschlingen. Viel öfter jedoch hebt er es zu einer unerwarteten Gewalt der Wirkung. Es scheint ja wohl manchmal auch, als ob Reinhardt das Werk, das er inszeniert, zersprengen würde. Aber das sind die Ausbrüche seines ungeheuren Theatertemperamentes. Nichts ist wohlfeiler als die kritische Finesse, mit der man (Gott, wie gescheit!) feststellt, er habe den Schluß phonetisch überladen. Gewiß hat er das getan. Aber es ist wichtiger, seine neuen Einfälle zu merken, als ihm die Wiederholung der alten nach-

Digitized by Google

zurechnen. Nirgendwo als bei ihm findet man diese bildhaften Stellungen, die doch so notwendig aus dem Seelischen sich ergeben. Er läßt die Gebärden seiner Schauspieler aus dem dramatischen Augenblick aufwachsen, so frei und schön, wie die Zweige eines Baumes. Unvergeßlich die Zärtlichkeitsgeste, in der sich der Vater zum verlorenen Sohn findet. Unvergeßlich sind schwelgerische Einfälle, wie das von seinen Dienerinnen umdrängte Mädchen, das vor unseren Augen badet. Und nirgends findet man eine Komparserie, die gleich der Reinhardtschen so ganz und restlos aus lächerlicher Gleichgültigkeit herausgejagt ist und so lebendig in das Drama eintritt.

Digitized by Google

Das rollt sich gleich im ersten Akt vor uns auf; ein Mann kehrt aus der Fremde heim und findet seine Frau in den Armen eines anderen. Hier ist nicht Laster, noch Ehebruch, nicht Unrecht, noch Sünde, sondern Menschlichkeit und Schicksal. Belinde hat ihren Mann geliebt. Sie ist ihm in zehnjähriger Trennung nicht untreu geworden, hat ihn für tot gehalten und betrauert. Er war gestorben, denn er gab in all der Zeit von seinem Dasein keine Kunde. Er mußte gestorben sein. Wie hätte sonst Belindens Herz überwinden und für einen anderen entbrennen können? Das rollt sich gleich im ersten Akt so zwingend vor uns auf, daß wir uns an die Grenzen menschlichen Fühlens entrückt sehen. Auch in eines edlen Menschen Brust erlahmt das Empfinden. Was für große Worte wir auch haben für Liebe, für Treue, für jegliche Leidenschaft ..., wir sind schwach und in unseren stärksten Trieben vergänglich. Wie aufrecht wir uns auch dünken in unserer Ehrlichkeit der Seele, wir erliegen der Zeit, wir erliegen dem Schicksal und sind ein Spiel der machtvoll lebendigen Gegenwart. Das wird gleich zu Anfang vor uns hingestellt. In eine unabwendbare Tragik sehen wir drei Menschen gerissen, sehen sie vom ersten Augenblick an in tödlichem Sturz zur Tiefe sausen und

Digitized by Google

fühlen uns in unseren geheimsten Möglichkeiten davon getroffen.

Als er vor Jahren Belinde sich zum Weibe gewann, ist Eugen ein armer Mann gewesen. Da war's ein Rausch, war wie ein Traum und Märchen, daß er mit ihr und ihrem Bruder in dem üppig reichen Hause leben durfte, leben in Glanz und Überfluß und an dem Busen eines geliebten Weibes. Allein Belindens Bruder scheuchte ihn aus Traum und Märchenstimmung, warf ihm seine hergelaufene Armut vor, peitschte Eugen mit Spott und Verachtung, bis nach dem ersten Nebel der Flittermonde der Mann in Eugen beschämt erwachte. Der wollte nun Belinde, die ihm vom Glück geschenkt worden, mit eigener Kraft erringen. So nahm er Abschied, ging in die Welt und verschwor sich, nicht eher heimzukehren, bis er Belinde selbst einen Palast bieten könne. Zehn Jahre blieb er fort, rang zehn Jahre lang mit dem Schicksal um Geld und Gut. Trug zehn Jahre lang Belindens Verheißung: ich warte dein! als seine höchste Zuversicht im Herzen. Und ließ nichts von sich hören. Wozu auch? Er hatte seinen festen Glauben an Belinde, hat seinen Vorsatz und sein Ziel. Der Worte brauchte es nicht. Weder um Belinde zu mahnen, noch um vor ihr mit einer noch unerfüllten Zukunft zu prahlen.

Aber es hätte vielleicht doch auch der Worte bedurft: Aus der Ferne herüberklingend, aus der weiten Welt herangeweht auf einem Blatt Papier, sind Worte doch nicht bloß leerer Schall. Wandernd

Digitized by Google

wie lebendige Boten von einem, der irgendwo in der Fremde weilt, zu einer, die allein zu Hause sitzt und wartet, ist eine lebensvolle wirkliche Kraft in den Worten. Wie körperliche Umarmung sind sie, wie der Druck einer treuen Hand, und halten fest. Belinde hat solchen Haltes entbehrt. Weil sie höher und ehrfürchtiger geliebt wurde, als daß der Entfernte es für nötig gefunden, mit Worten nach ihr zu langen. Sie aber war nicht stärker und nicht schwächer als andere gute Menschen. Sie ging dahin, umfangen von der magischen Gewalt der Gegenwart. Da war die eine Stimme, die schwieg, verstummte in ihrer Nähe, rief nicht aus der Ferne, sprach nur noch als Erinnern in ihrer Brust. Aber laut an ihrem Ohr war da die andere Stimme, werbend, zärtlich und drängend, und ergriff Besitz von ihr und löschte aus, was noch in ihrem Gedächtnis sich regte. Bis dann der Tag kommt, da die tote Vergangenheit wieder aufsteht, der siegenden Gegenwart gegenübertritt und Rechte fordert, die nie verjähren ..., freilich, die aber dennoch, dennoch verloren gehen können.

Nehmen wir Eugens Entfernung vergleichsweise, nehmen wir sein Umherstreifen in der Welt nicht buchstäblich bloß, sondern nur als ein dichterisches Zeichen, hierhergesetzt, um viele andere menschliche Möglichkeiten darin aufleuchten, daran durchscheinen zu lassen. Eugen war zehn Jahre lang weit weg von Belinde ... wenn wir's von Belindens Platz aus sehen. Aber mit Eugens Augen betrachtet, ist er zehn Jahre ununterbrochen

Digitized by Google

auf dem Weg zu ihr gewesen, hat ununterbrochen um sie geworben, für sie gewirkt und geschafft. Viele Männer gibt es, die (ohne Ozeanfahrt und Amerika) in dem fremden Weltteil ihrer Arbeit sich verbergen und vergraben, um des Weibes würdig zu werden, das sie lieben. Des geliebten Weibes wegen wollen sie reich, wollen mächtig, wollen bedeutend werden. Malen sich aus, wie sie eines Tages heimkehren zu ihr, sie zu sich ins schimmernde Gemach nehmen und dann ausruhen in heißersehnter Umarmung. Sie dachten, in diesem Leben könne eins nach dem anderen getan werden, während wir doch eins mit dem anderen zusammen erleben, erleiden, erringen müssen: die Arbeit, die Liebe, Armut, Erfolg und Kampf, wie die Tage eben kommen. Wer arbeitet und auf den späten Feierabend hofft, erlahmt nicht. Aber er vergißt der Frau, die indessen nicht arbeitet, nur wartet, wartet und wartet, bis sie matt wird. Wer Eugens Weg gegangen ist, hat bloß seine Kraft gemessen, die eigene. Was er gewollt hat, so edel es sein mag, es geht über die Kraft des Weibes.

Eugen ist die beste Gestalt in diesem Drama, die reinste und darum auch die ergreifendste. Seine tragische Schuld ist einfach, und der Konflikt, in dem er untergeht, ist überall dort, wo Eugen damit zusammenhängt, einfach, ehrlich und rührend. Er wankt nicht in seiner Liebe zu Belinde, auch nicht, da er einen anderen in ihrem Herzen und in ihren Armen findet. Er hat nicht Vorwurf noch Anklage gegen sie. Er liebt sie, weiß sich in seinem Rechte

Digitized by Google

und ist sicher, Belinde wieder zu gewinnen, wenn nur der andere erst vom Platze wich. Dieser andere, Robert, der Jüngling, fällt als Opfer, muß als Opfer fallen. Es ist nichts anderes als poetische Notwendigkeit, daß er in dem amerikanischen Duell das Todeslos zieht. Er geht als die schwächste Figur durch die Dichtung. Ein Jüngling ... der Jüngling. Sonst nichts. Er ist zärtlich wie die Gegenwart, bestrickend und hinreißend wie diese, und er ist im Grunde ebenso gewichtlos, ebenso nichtssagend, wie der voraussetzungslose Augenblick. Die tiefste Schuld und der zarteste Konflikt sind bei Belinde, und es ist Herbert Eulenbergs schönste Leistung, wie er diese Frau in einer schimmernden Aureole von Reinheit hält, wie diese Belinde, an deren Fehl und Schwäche bürgerlicher Tadel so leicht haften möchte, frei und hoch und adelig an uns vorüberwandelt. Ein Weib. Keine Göttin und ohne den Aufschmiß ins Heroische, der Theaterfiguren so spielend zu jeglichem Tugendopfer befähigt. Ein irdisches Weib, voll Sinnenkraft und doch voll Rechtschaffenheit in ihrem Erglühen. Daß sie dem zweiten sich liebend verloben konnte, als der Mann ihrer ersten Liebe verschollen, tot geglaubt und halb schon vergessen war, hat nie an ihr Gewissen gerührt. Erdenlauf. Daß sie aber zum ersten zurück soll, nachdem sie dem zweiten zu eigen gewesen, daß Vergangenes aufsteht und wieder lebt, Gegenwärtiges stirbt und vergangen ist, daß in all dem Wechsel ihr Herz schwankt, unsicher und, vielleicht auch treulos wird

Digitized by Google

— das entwurzelt sie, raubt ihr den Glauben an sich selbst und treibt eine solche Welle von Scham in ihr empor, daß sie untergeht.

„Selbst ein Hund muß sich für einen Herrn entscheiden ..." sagt der alte Diener in diesem Stück.

Digitized by Google

Herbert Eulenberg / Der natürliche Vater

In diesem Lustspiel, das gleich einem Frühlingsfest überall voll Pracht, voll Helligkeit und voll Musik ist, gibt es neben vielen anderen Szenen besonders eine, die so lebendig herausschlägt, daß man sie nicht mehr vergessen kann. Da wird der Vater endlich von seinem Sohne gefunden und ist verzweifelt zornig darüber. Irgend einmal, vor zwanzig Jahren, hat sich dieser Vater, weiß Gott wieso, zur Ehe einfangen lassen, ist aber dann sehr bald, entsetzt von dem schreienden Kinde in der Wiege, vor der atemraubenden Stubenwärme geflohen. Rund um die Erde trieb ihn der Abscheu vor dem Familienleben. Jetzt kreuzt ihm der erwachsene Sohn das einsame Wanderleben, stört ihm die Genießerfreiheit der bunt hinrollenden Tage. Dieser Sohn hat sich in knabenhafter Schwärmerei ein wunderbares Bild von seinem fernen Vater gemacht, jagt seinem Erzeuger nach, erwischt ihn und stürzt ihm zu Füßen, ohne zu ahnen, wie unwillkommen und unerträglich er dem alternden, völlig unsentimentalen Lebenskünstler zur Last fällt. Der Vater hat für die Begeisterung seines plötzlich auftauchenden Sprößlings nur die eine Entgegnung: daß der junge Mann sich zum Teufel scheren möge. Und da bleibt der Enttäuschte, der hart Zurückgestoßene allein. Nun

Digitized by Google

aber ist es einfach herrlich, wie durch die Begegnung mit dem Vater jählings alle Sentimentalität auch von dem Jungen abfällt. Irgend ein Kontakt hat sich in diesen entscheidenden Sekunden zwischen den beiden Männern hergestellt, zwischen dem alten und dem jungen. Der Sohn fühlt plötzlich, was er nie vorher gefühlt: Verwandtschaft mit einem anderen Manne; er fühlt sich „gedoppelt", fühlt, wie eine aufwachende Herbheit in ihm der Herbheit des Vaters antwortet, sich ihr entgegenstemmt, und ist auf eins, zwei mit dem ganzen Vater, mit dem Begriff und mit dem Menschen fertig.

Ich glaube, daß in dieser Szene der Herzschlag des Stückes zu vernehmen ist. Hier pochen seine Lebenspulse, und an dieser Stelle spricht man den Namen des Lustspieles noch einmal aus, als ob er sich hier erst in seinem tieferen Sinn vor uns enthüllen würde. Der ... natürliche ... Vater. Natürlich ..., weil das Männchen in der Natur, ohne soziale Erziehung, ohne atavitische Sittengesetze, gar nicht den Willen hat, andauernd und treu den liebenden Vater zu spielen. Vater und Sohn sind durch verwandte Wesenheit miteinander verknüpft, setzen einander fort, aber im Gemüt sind sie einander nicht durch Urtriebe verbunden. Urtriebe sind in dieser Lustspielsszene bloßgelegt; mit einer leichten, anmutig geschickten Hand. An Dinge wird gerührt, die so tief im Menschlichen verborgen sind, daß wir alle aufschreien müßten, wenn ein schamloser oder sonst ein roher Griff sie herauf-

Digitized by Google

holen wollte. Hier aber können wir lächeln, und sind in aller Heiterkeit um eine Weisheit reicher, oder finden uns lächelnd in unserem Wissen bestätigt. Ich kenne nicht viele deutsche Lustspiele, in denen solche Menschlichkeit so leicht, so frei und so von selbst aus der Handlung hervorblüht.

Die Gestalten, die Eulenberg hier in Bewegung setzt, sind vollkommen im Typischen gehalten. Da ist ein junges Mädchen, ein Jüngling, ein alter Onkel, eine verlassene Frau, ein komisch-rührseliger Lehrer, ein mürrischer Richter, ein besoffener Hausverwalter. Sie führen eine unbestimmte Existenz, etwa in einer Welt, deren Horizont durch E. T. A. Hoffmann und durch Jean Paul bestimmt ist. Aber sie tragen so viel Allgemeinmenschliches an sich, schleppen so vielerlei menschliche Lebendigkeit mit sich herum, daß sie vollkommen plastisch werden. Und sie reden alle eine köstliche, an Bildern üppig reiche Dramensprache. Keinen „naturwahren" Dialog, das stimmt freilich. Aber man schert sich den Teufel um einen naturalistischen Dialog, wenn die Gestalten der Bühne beinahe mit jedem Wort den Sinn des Stückes, den Sinn des Theaters und den Sinn des Lebens so kraftvoll zusammenraffen wie hier, und wenn alle ihre Vergleiche, alle ihre Bilder, alle ihre bunten Einfälle so unmittelbar und notwendig aus dem Boden des Lustspieles aufsprießen.

Es liegt so was wie männliche Stärke darin, daß Eulenberg den Vater bis zuletzt entbrannt in Begierde zur Braut des Sohnes zeigt. Dennoch

Digitized by Google

wirkt diese letzte, vergeblich ins Dämonische strebende Abschiedsgebärde des Vaters nicht ganz überzeugend, und man hat die Empfindung, daß Eulenberg sich hier seine Gestalten entgleiten läßt. Sei's drum. Mit den ersten vier Akten ist dieses Lustspiel, auch wenn man den fünften nicht schätzen mag, reicher, bedeutender, faszinierender als dreihundert andere feierliche Dramen, die man jahrüber zu sehen kriegt.

Digitized by Google

Hugo von Hofmannsthal / Jedermann

Der reiche Herr Jedermann will einen Lustgarten kaufen. Er will seiner Buhlschaft darin einen Sommerpalast bauen. Er hat allerlei Freuden und Üppigkeit im Sinn. Den Armen gibt er nur mit zögernden Händen. Schulden, die er einzufordern hat, erläßt er niemals, gewährt nicht Aufschub noch Milde, und findet, es sei nur in der Ordnung, wenn der schlechte Zahler in den Turm geworfen wird. Höchstens, daß er dann dem verlassenen Weib, den hungernden Kindern des Eingekerkerten eine schlechte Kammer als Unterschlupf und etwas Brot als Zehrung bewilligt. Nicht etwa, weil sein Herz von Mitleiden bewegt ist, sondern weil er sich die Laune durch das Gejammer nicht stören lassen will. Im übrigen bleibt das die einzige Guttat, die wir von ihm sehen. Sie ist schäbig genug. Aber sie soll auch schäbig sein. Es ist so gemeint. Seine alte Mutter langweilt ihn mit ihren Ermahnungen. Am liebsten geht er ihr aus den Augen. Wie er nun beim fröhlichen Mahl sitzt, mit seiner Buhlschaft, seinen Freunden, Vettern, Schmarotzern und Musikanten, tritt der Tod zu ihm heran und legt ihm die Hand auf das heiß pochende Herz.

Wir wollen hier einmal inne halten, denn wir besinnen uns, daß es schon früher einmal „Das

Digitized by Google

Sterben des reichen Mannes" gewesen ist, von dem Hofmannsthal sich dichterisch angeregt fühlte. Das wurde damals ein wundervolles Gedicht. „Der Tor und der Tod". Das schönste vielleicht, das uns Hugo v. Hofmannsthals faszinierend aufstrahlende Jugend geschenkt hat. Lang ist's her. Da trat der Tod in stiller Abendstunde zu einem Träumer, zu einem ewig zaudernden, ewig wartenden Schönheitssucher. „Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe", sprach er mild zu dem Erschrockenen, „aus des Dionysos, der Venus Sippe, ein großer Gott der Seele steht vor dir!" Er setzte die Geige an und ließ bei ihrem Klang die abgeschiedenen Gestalten des Freundes, der Geliebten, der Mutter an dem Erstaunten vorbeiziehen, ließ sie ihres Daseins Sinn und Schönheit aussprechen, bis der ahnungslos gealterte Träumer erkannte, daß er in ihnen, in der Mutter, der Geliebten und im Freund, sein Leben schon gelebt, schon besessen und, achtlos, vergeudet hatte. „Du Tor, du schlimmer Tor", rief da der Tod, ehe er die Geige hob, „ich will dich lehren, das Leben, eh' du's endigst, einmal ehren!" Und der Sterbende ehrte das versäumte, das ungenossene, verronnene, zu spät begriffene Leben.

Nun aber wünschte ich mir eine Brücke, eine aus inneren Notwendigkeiten und seelischen Wandlungen erbaute Brücke, die von dem Hofmannsthal, dem Dichter, des „Tor und der Tod" hinüberführt zu dem Hofmannsthal, dem Erneuerer des alten geistlichen Spiels von „Jedermann". Ich wünsche

Digitized by Google

es mir um so dringender, je mehr ich mich erinnere, wie stürmisch ich einst die Dichtergaben des Jünglings bewundert habe, und je mehr ich gewahre, wie armselig und dürr mir die Arbeit erscheint, die der reife Mann hier verrichtet hat.

Der reiche Jedermann, der so plötzlich vor Gottes Richterstuhl gefordert wird, sieht sich nach einem Genossen um, der ihn dahin begleiten will. Aber Freunde, Buhlschaft, Vettern und Mammon lassen ihn im Stich, bleiben an der Schwelle des Todes zurück. Er ist ganz allein. Nur seine guten Werke, die er gering geachtet hat, kommen jetzt herbei und sind bereit, mit ihm zu gehen.

Dies alles ist von einfacher und großer Schönheit. Dies gedankenlose Hinleben des Jedermann, menschlich schwankend zwischen Gut und Böse, dieses Nichtbesser- und Nichtschlechtersein als die meisten der Erdenkinder, das ist von einer einfachen und tiefen Wahrheit. Dann das plötzliche Herantreten des Todes: mitten im Taumel und Rausch der Daseinslust. Der Sensenmann, der jählings hinter dem gierigen Genießer steht, die Knochenhand, die sich kalt auf das üppig klopfende Herz des lachenden Mannes legt: Menschenschicksal! Es rührt an die Wurzeln unseres Seins und ergreift. Dann das Zurückweichen des Freundes, der Geliebten, der Genossen vom Rand des Grabes, dies Abfallen allen irdischen Tands, dies Nacktwerden: das ist von jenem Urstoff, aus dem die ältesten und einfachsten Dichtungen aufgeblüht sind.

Digitized by Google

Dann aber freilich der Schluß, des Werkes Krönung: die Guttaten Jedermanns sind für sich allein zu schwach, sie können sich nicht auf den Beinen halten, geschweige denn solch einen weiten Weg zurücklegen. Jedermann muß den Glauben anrufen. Er läßt einen Priester holen. Er beichtet. Er betet. Und nun ist ihm verziehen, nun ist er gerettet. Die Glocken läuten, die Engel steigen nieder, und der Teufel, der die arme Seele schon greifen wollte, wird mit Schimpf und Spott verjagt. Fünfhundert Jahre ist dies alt, hat auf dem Gerüst der Mysterienbühne als rein kirchliches Spiel eine Menschheit ergötzt, belehrt und erbaut, die wir uns um fünfhundert Jahre jünger, in ihrer ethischen Entwicklung um fünf Jahrhunderte tiefer denken müssen. Wenn die Kirche selbst dies alte Spiel heute erneuern wollte, wenn die Kirche, als Kirche, es unternähme, das alte Mysterium wieder auf die Szene zu heben, es wäre eine klare, berechtigte und ehrliche Sache. Vielleicht auch eine schöne Sache. Denn es ist ja eine der schönsten Bemühungen jeglicher Kirche, das Todesgrauen der Kreatur zu lindern, ihrer letzten Verzweiflung einen Strahl des Hoffens schimmern zu lassen.

Dabei bliebe immer noch die Frage gestattet, ob denn der reiche Jedermann nicht gar zu wohlfeil davonkommt. Weder unmoralisch noch unehrerbietig wäre selbst einer kirchlich-weltlichen Veranstaltung gegenüber der Gedanke, daß ein ganzes Leben von Eigennutz, Gemütlosigkeit, Schwelgerei und Ausbeutung doch anders gesühnt werden müsse

Digitized by Google

und nicht im Handumdrehen auszutilgen sei, wie hier. Gewiß: im Himmel herrscht mehr Freude über einen reuigen Sünder, als über zehn Gerechte. Aber der in äußerster Todesangst schlotternde Jedermann, der hastig ein Rituale erfüllt, macht er nicht den Eindruck, als würde er in seinem Entsetzen jegliche Bedingung, die man ihm abfordert, erfüllen? Und ist das ein reuiger Sünder im Sinne des Himmels? Ist das einer, der Einkehr hielt, dem Erkenntnis wurde, dem aus inneren Kampf wider sich selbst, aus schwerem Ringen der Seele Reue und Verzicht emporwuchs? Ist es soweit mit ihm, hat er solche Proben abgelegt, daß nun die Glocken läuten und die Engel niederschweben müssen? In der naiven Verkürzung des alten Spiels mochte er dafür gelten. Vor fünf Jahrhunderten. Doch man wird eine ethische Empfindung, die diese Loskaufung Jedermanns heute allzu billig, seine Himmelfahrt für allzu leicht bewerkstelligt hält, nicht irreligiös, wird sie nicht einmal liberal schelten dürfen.

Allein zwischen diesem alten Spiel und uns steht sein Erneuerer, Hugo v. Hofmannsthal, der die vom Geist des Mittelalters geborene „Moralität" aus ihrer Zeit, aus ihrer konfessionellen Umgrenzung herauszuheben sich getrieben fand. An ihn und nur an ihn haben wir uns zu wenden. Es ist auffallend, daß er, der an Sophokles, an Thomas Otway und an Molière ein ... Bearbeiter gewesen, hier bloß ein Erneuerer ist. Hier lag im Schutt vergangener Literatur ein ewiges Motiv:

Digitized by Google

das Sterben des Menschen. Jedermanns Sterben. Unser aller Tod und Ausgang. Nichts glaubhafter, als daß ein Dichter sich verführt sieht, die wundervoll einfache Linie der alten Dichtung noch einmal nachzuziehen. Zugleich aber nichts überraschender, als die Tatsache, daß dieser Dichter sich dabei jeglicher eigenen Regung begibt. Nicht ein einziges Motiv, nicht eine noch so leise Farbe ist der Gestalt, ist dem Gang, ist dem Ende Jedermanns beigefügt, daran er uns menschlicher, uns begreiflicher erschiene. Nicht eine einzige, noch so schwache Wendung ist versucht, die dies geistige Spiel einer fernen Zeit der Welt von heute näher bringen möchte. Unvermögen? Versagen des Einfalls, Versiegen eigener Gedanken oder Absicht? Oder die eigene, beziehungslose Fremdheit zur Religiosität des Stoffes und daher dies Gebundensein in allem Menschlichen. Oder eine große, innere Wandlung, die wirklich und ehrlich zum unbedingten Kniefall zwang, und gegen die dann freilich nicht das Geringste zu sagen wäre.

Aber kein Zeichen, keine Spur deutet darauf hin, daß der Verfasser der „Ariadne auf Naxos" und des „Rosenkavaliers" von mystischer Frömmigkeit und religiöser Schwärmerei ergriffen worden sei. Ich möchte einen Zusammenhang finden zwischen dem Mann, dem der Tod einst „nicht schauerlich" und „kein Gerippe" gewesen ist, sondern „ein großer Gott der Seele", ein Gott „aus des Dionysos, der Venus Sippe", und demselben Mann, der den Tod jetzt als Gerippe

Digitized by Google

vor uns hinstellt. Ich wünschte, ich könnte an die innere Entwicklung eines Dichters glauben, der uns einst den Tod zeigte, wie er uns aufruft, das Leben zu „ehren", und der uns nun, von wirklicher Notwendigkeit getrieben, den Tod bringt, der uns ermahnt, dies Leben zu verachten, zu verleugnen, und es gleich einer Sünde zu büßen. Doch ich vermag hier nur das sprachliche, das literarische Können zu sehen, das dem altenglischen Original mit artistischer Spielerei neue altdeutsche Verse und allerlei archaisierende Nüancen webt. Und ich vermag hier nichts zu fühlen, als die kalte Klugheit, die das Zeitgemäße solch einer Erneuerung erwägt. Dies alles ginge weder mich, noch sonst jemanden etwas an. Das Sterben ist aber eine Sache, die uns alle angeht, die letzte Stunde des Lebens eine Angelegenheit, in der jeglicher von uns betroffen wird. Daran braucht man nur ein einzigesmal zu denken und erkennt, daß es Dinge gibt, an welche sich ästhetische Spielerei nicht wagen dürfte. Dinge, vor denen die Lust an literarischen Antiquitäten keine gute, nicht einmal eine zureichende Ausrede ist. Und es bleibt gefährlich, ohne innere Legitimiertheit an derlei Dinge zu rühren.

Digitized by Google

Da hat nun der Förster den Hund des alten Wegmachers erschossen. Der Förster ist ein jähzorniger Herr, aber im Grunde doch gutmütig und ohne Härte. Es tut ihm nachträglich ja auch schon leid, allein das Viest hatte es verdient. Warum mußte es auch just immer in des Försters Garten eindringen und gegen die schöne Jagdhündin des Försters zudringlich sein? Jetzt ist der Köter tot, hat die Schrotladung im Leib — nichts mehr zu machen. Aber der alte Wegmacher kann sich nicht beruhigen. Ihm war der Schlüffel ein Freund und Gefährte, ihm war er in der Einsamkeit des Alters der stumm wedelnde Genosse seiner Gespräche, war ihm ein beseeltes Wesen. Der Schuß, der den Hund niederstreckte, hat auch den alten Mann im Tiefsten getroffen. Jetzt steht er ganz allein in der Welt. Durfte man ihm das Letzte rauben? Sein einfaches Gefühl sagt ihm: man durfte es nicht. Für ihn ist das, was der Förster an dem Schlüffel getan hat, nicht mehr und nicht weniger als ein Mord. Er nimmt seinen erschossenen Hund, legt ihn in einen kleinen Sarg, bahrt ihn auf, bestattet ihn und setzt ihm auf dem Hügel ein Kreuz mit der Inschrift: „Hier ruht in Gott mein Schlüffel". Dann geht er hin und er-

Digitized by Google

ſtattet gegen den Förſter die Anzeige wegen Mord.

Dieſer Konflikt iſt menſchlich und dichteriſch voll ſchlichter, ſchöner und nachdenklicher Wahrheit ... Ein alter Mann, der einſam und abſeitig lebt. Der Wegmacher in einem kleinen Gebirgsſtädtchen. Die menſchliche Gemeinſchaft ſolch eines Ortes nimmt ihn nicht auf, denn er lebt ja draußen, weiter als dort, wo die letzten Häuſer ſtehen. Er betreut die Straße, die in jede Ferne führt, aber die Menſchen, die auf dieſer Straße gehen und kommen, wiſſen nichts von ihm und er weiß nichts von ihnen. Auf dieſer Straße iſt ſeine Tochter nach dem frühen Tode der Mutter in die Fremde gezogen und dort verdorben. Dem alten Mann iſt nichts verblieben als ſein braver Hund. Jetzt, da ihm der Hund erſchoſſen wurde, gerät der arme Menſch in einem Streit mit der Welt, die er nicht kennt und die wieder ihn nicht verſteht. Er hat nur ſein ehrlich naives Rechtsempfinden einzuſetzen. Die Welt antwortet ihm mit ihren Paragraphen. Die Welt lacht ihn aus, erklärt ihm, daß um eines ſchäbigen Pintſchers willen kein Aufhebens gemacht wird und gibt ihm den Rat, die Entſchädigung, die der Förſter freiwillig zahlen möchte, anzunehmen. Der Wegmacher aber ſagt: „Der Schlüffel war mein Freund; es iſt ein Mord an ihm verübt worden. Und Mord muß Strafe finden.“ Und in ſeiner Ohnmacht iſt er doch voll Zuverſicht; ſein Gefühl, im Recht zu ſein, bäumt ſich gegen die

Digitized by Google

ganze Welt. Eine tragikomische Figur. Eine Gestalt so echt und wertvoll, wie nur je eine geschaffen wurde.

Dazu der erste Akt, der ganz auf der Höhe dieser Gestalt, ganz auf der Höhe dieses Konflikts mit einer solchen Quellfrische aufrauscht, daß man eine Meisterkomödie erwartet. Beim Bezirksrichter des Ortes, wo der Förster sich gegen die Vorladung auflehnt, und wo dann der Wegmacher gegen die Rechtsbelehrung, die ihm auf seine Mordanklage zuteil wird, mit einem milden, aber eigensinnigen Staunen rebelliert. Zwischen diesen beiden wunderlichen Kostgängern der Justiz ein Richter, der sein eigenes Amt, die Gesetze und die ganze irdische Gerechtigkeit ironisch anzweifelt. Diese Dialoge sprühen von Humor, sind durchleuchtet von menschlicher Echtheit und haben die Fülle des wirklichen Gelingens. Daß der Wegmacher die silberne Tapferkeitsmedaille im Jahre Sechsundsechzig errungen hat, wirkt als eine aktuelle Einlage, muß es aber gewiß nicht sein. Wahrscheinlich ist es, daß die Absicht, dem prächtigen Torresani ein kleines Denkmal zu errichten, diesen Schnörkel verursacht hat. Dieser erste Akt trägt jedesfalls Hochstimmung in sich. Kleistsche Elemente weben in seiner Atmosphäre und ein Geist der echtesten Komödie.

Aber schon im zweiten Akt gleitet das Stück sacht aus seiner Bahn. Daß der alte Wegmacher einen verlotterten Enkel bei sich hat, daß dieser Bursche und seine in starken Strichen gezeichnete

Digitized by Google

Verkommenheit für das Stück eigentlich nebensächlich bleiben, ist eine Abschwächung. Daß wir im dritten Akt den alten Wegmacher nur in einer einzigen Szene sehen, uns aber plötzlich für eine neue Figur interessieren sollen, ist ein Aufgeben des Hauptgedankens und der Hauptgestalt. Diese neue Figur, der einstige Bräutigam der Försterstocher, soll wohl eine Art von Gegenspieler zum Wegmacher sein. Er hat für eine jugendliche Unbesonnenheit eine Abstrafung erlitten und ist nicht gebessert, sondern durch die blinde Strenge der Rechtsprechung schlecht geworden. Zugegeben, aber für das Stück ist das höchst gleichgültig, und diese Figur interessiert uns nicht. Auch die alte Tante, die da herumgeht, hält die Handlung nur auf. Und das vergebliche Werben des Richters um die Försterstocher empfindet man als eine sentimentale Zutat, die in diese weise und feine Komödie nicht hineingehört, sondern nur ihre weiteren Perspektiven verstellt.

Wozu ein Liebeshandel? Aus theaterpraktischen Erwägungen? Nicht doch! Wenn ein Stück so viel zu sagen, so viel Lebendiges zugeben hat, wie dieses, soll der Dichter solcher herkömmlicher Liebesszenen entraten dürfen. Wir brauchen sie nicht. Wollen gar nicht jedesmal sehen, daß der Hans die Grete liebt, und lohnen es dem Dichter nur wenig, daß er uns ohne Not das Zugeständnis macht, ein verliebtes Pärchen auf die Bühne zu schicken. Der alte Wegmacher hat seinen Hund verloren und will, daß der Förster wegen Mord

Digitized by Google

bestraft wird. Er betrauert seinen Pintsch als einen Freund und antwortet dem Pfarrer, der die Entfernung der Grabschrift („Hier ruht in Gott") verlangt, „Alle Toten ruhen in Gott". Das ist der Weg des Stückes. Der alte Wegmacher hätte diesen Weg gehen müssen. Den Weg rührender Narrheit, den seit dem Lear und Michel Kohlhaas alle gehen, die in ihrem tiefsten Herzensrecht gekränkt, die Welt nicht mehr verstehen und von ihr nicht mehr verstanden werden. Daß der Wegmacher die Försterstochter überfällt, um seinem Feind Gleiches mit Gleichem zu vergelten, daß seine Kraft zur Tat nicht ausreicht, und daß er sich zuletzt selbst dem Richter angibt, bringt das Stück nur äußerlich und nur ruckweise zu Ende. Es ist schade. Hermann Bahr hat seinen Stoff, der von außerordentlicher Ergiebigkeit sein könnte, etwa mit denselben klammen Fingern angepackt, wie der Wegmacher die Försterstochter, hat, wie dieser, mitten im Griff locker gelassen. Er wollte zuviel in diese vier Akte stopfen. Das Schicksal der Marie, ihres Bräutigams, des Richters und dazu noch Streiflichter auf Österreich. Das Zentrum des Stückes aber ist das Schicksal des Wegmachers, das in Dithmarschen oder in Flandern ebenso möglich wäre wie im Salzburgischen. Durch die Verteilung des vorhandenen Raumes hat Bahr sein Stück dezentralisiert und ihm die Kernfestigkeit genommen.

Trotzdem bleibt es eine seiner wertvollsten Arbeiten. So stark ist die Gestalt des alten Weg-

Digitized by Google

machers. Und trotzdem war die Wirkung groß, so stark sind viele Szenen in dieser Komödie. Immer wieder hat man bei Hermann Bahr die Empfindung, es müsse ihm das Allerbeste, das Endgültige doch einmal gelingen. Und immer scheint es nur um Haaresbreite vorbeizugehen. Aber — es geht vorbei. Irgend eine Schiefheit hebt dann plötzlich die geraden Linien seiner Grundrisse auf. Irgend eine Nebensache lockt ihn plötzlich abseits vom Weg ins Dickicht. Irgend ein Refraingedanke seines Lebens meldet sich plötzlich und will erwähnt, will angerührt sein. Und er weist ihn nicht ab, wie wenig es auch diesmal möglich ist, ihn unterzubringen. Wenn man den ersten Akt des „Querulanten" als Einakter spielen könnte, dann würde er in die schmale Reihe der unvergänglichen Komödien zu stellen sein.

Digitized by Google

Eduard Stucken / Lanval

Sie alle sind wie Menschen, die auf einem anderen Stern wohnen, und der Schimmer, der sie umgibt, ist wie das Leuchten einer fernen, fremden Atmosphäre. Es ist nicht die Luft, in der wir leben, fühlen und denken.

Ritter Lanval de la Foreſt Savage hat sich der holden Prinzeß Lionors verlobt. Dann aber hat er in einer verzauberten Nacht die ruheloſen, fluchbeladenen Schwanenkinder am See geſchaut, hat der berückenden Finngula das Federnkleid geraubt, und ist nun im Wolluſtbann der neuen Geliebten. Mit ſeinen Küſſen und mit ſeiner Treue will er Finngula erlöſen von dreihundertjähriger Wanderſchaft, will dann einkehren mit ihr in Avelun, in das Reich ewig ſtillen Schlafes. Er meidet das Schloß Camelot, den Hof des Königs Artus. Nie wieder will er dorthin zurückkehren, will nie wieder an der Tafelrunde bei den anderen Baronen ſitzen, nie wieder im Turnierſpiel, darin er immer der Erſte geweſen, Ehre gewinnen, und auch des Königs Nichte Lionors, die einſt geliebte, nicht wieder ſehen. Aber Herr Agravain a la Dure Main, Lionors Bruder, kommt, Lanval zum Turnier zu laden. Und da Lanval die Ladung abweiſt, wirft ihm Herr Agravain den Handſchuh ins Geſicht. Nun

Digitized by Google

muß Lanvâl zum Zweikampf, muß zum Turnier und zu Hof. Er besiegt Agravain und begnadigt ihn. König Artus bietet ihm die Hand der Prinzessin Lionors, er schlägt sie aus. Beschimpft die Prinzessin mit dieser Weigerung, rühmt sich, ein Gemahl zu besitzen, das schöner sei als alle Frauen am Hof, vermißt sich mit einem Eid, sie herbeizurufen, beschwört Finngula, zu erscheinen, und hat nun, weil die zauberische Buhlin dem Rufe nicht folgt, Ritterschaft wie Leben verwirkt. Schmerz und Kränkung wühlen in ihm. Finngula hatte ihm verheißen, wo immer er sie rufe, herbeizueilen. Nun sie ferngeblieben, seine Beschwörung vergeblich verhallt, wähnt er sich verschmäht und verraten. Jetzt nimmt er die Rettung an, die Lionors ihm bietet, richtet sich an ihrer zärtlichen Milde auf, schreitet mit ihr zum Traualtar, und entgeht so dem Todesspruch, den die Artus-Ritter über ihn fällen. Beim Hochzeitsmahl aber klagt ihn Agravain der Doppelehe an. Da verleugnet Lanvâl seine Finngula, spottet, daß sie ein Schemen, ein Nichts gewesen sei. Keine Hand könne sie zeigen, um ein Menetekel an die Wand zu schreiben; weder Hand noch Fuß sei von ihr zu sehen, wenn man sie beschwöre. Finngula, die dem ruhmredigen Ruf der Treue sich versagt hat, gibt den Spottreden des Treulosen ein Zeichen. Im Saal verlöschen die Kerzen, und ein gespenstischer Fuß leuchtet hoch in der Dunkelheit. Dann tritt sie selbst herein, als schwarzer Ritter mit geschlossenem Visier. Der

Digitized by Google

rasende Lanvâl durchbohrt sie mit dem Schwert, erkennt sie zu spät, und wird nun von Agravain getötet. Menschen, die auf einem anderen Stern wohnen.

Wir schauen von unserer Welt aus zu ihnen hinüber. Aber da ist kaum ein Weg, auf dem wir sie je erreichen könnten. Und Eduard Stucken hat keine Straßen, hat keine Pfade zu ihnen gebaut. Er hat sie nicht aufgehoben und zu uns herbeigetragen, daß wir sie nahe bei uns, in unserer Luft und auf unserem Boden betrachten könnten. Auch hat er uns nicht mitfortgerissen, daß wir die unermeßliche Entfernung vergessen und uns einbilden dürfen, wir seien dieser Welt nun verbunden. Er hat nichts getan, die Weite, die uns von Lanvâl trennt, zu mildern. Nur, daß wir ihn selbst, der so völlig vertraut in diesem Artus-Kreis zu leben scheint, bewundern. Oder richtiger: daß wir uns über solche Abseitigkeit, mit etlicher Beimengung von Respekt, wundern.

Lanvâl ist uns mit seiner Liebe zu einem Geistermädchen, das bald erscheint, wenn man sie ruft, bald wieder nicht kommt, wenn sie beschworen wird, dann wieder ungebeten hervortritt, Lanvâl ist uns mit dieser Liebe, die durch sein Blut rast, und deren Gegenstand in seinen Händen zerrinnt, eher wie ein Besessener, als wie ein tragischer Held. Er schreitet nicht durch ein Geschick, sondern er wird schematisch durch ein Drama zum letzten Akt geführt. Das Schematische liegt wie ein Schraubstock um dieses ganze Werk, und jede

Digitized by Google

feinere Menschlichkeit wird darin eingepreßt. Es ist rein schematisch, wenn der König Artus vor den versammelten Baronen dem Ritter Lanvâl die Hand der Prinzessin Lionors anbietet. Der König weiß nicht, ob Lanvâl die Prinzessin immer noch liebt; mehr noch: Lanvâl ist der Treulosigkeit verdächtig, hat den Hof und das Fräulein gemieden, ist nur gezwungen zum Turnier erschienen. Dennoch wirft ihm Artus die Nichte an den Hals und läßt sich's nicht einfallen, ein Ritter könne die Frau verschmähen, die er, der König, ihm anträgt. Diese königliche Albernheit führt die Katastrophe herbei. Aber nun gibt es hunderttausend Mittel, durch welche man im Drama die Katastrophe herbeiführen darf. Nur ein Mittel ist dazu untauglich: die Dummheit, die eine Hauptperson plötzlich und aus heiler Haut begeht.

Seinem Schwanenmädchen hat es Lanvâl geloben müssen, niemals vor anderen Menschen ihren Bund zu verraten, niemals Finngulas Namen zu nennen, noch sie herbeizurufen. Daß Lanvâl dieses Gelöbnis bricht, da er die Prinzessin verschmäht, und um dieser Weigerung willen des Majestätsverbrechens schuldig erscheint, daß er in solcher Todesnot einen Augenblick der Schwäche hat, ist begreiflich. Daß er aber zu prahlen beginnt, die Schönheit seiner heimlichen Geliebten ruhmredig anpreist, ist knabenhaft. Kaum hat ihn dann Lionors vor dem Henker gerettet, kaum ist er der Prinzessin Gemahl geworden, erhebt er sich in ebenso ruhmredigen

Digitized by Google

Worten des Spottes und der Herausforderung gegen Finngula, wie er sie vorher großsprecherisch gepriesen. Auch dies ist knabenhaft.

Spitzfindig und ohne rechte Ehrlichkeit ist dann die List, mit der König Artus den nunmehr heiratswilligen Lanvâl vor dem Gericht der Tafelrunde schützen möchte. Spitzfindig und ohne Ehrlichkeit, wie Lanvâl die Bedingung des Urteils, sein Weib allen sichtbar herbeizuschaffen, erfüllt, indem er auf Lionors zeigt: Hier ist mein Gemahl! Die Sage ..., freilich ..., es ist die Sage ... Aber ich fürchte, wir haben mit diesen immer ein wenig pfäffischen, immer ein wenig auf Ausflüchte bedachten, mit diesen hinterhältigen, präjesuitischen Artus-Rittern wenig zu schaffen. Oder man müßte sie uns in einer modernen Dichtung anders bringen, müßte uns ihre Kompliziertheit aufschließen. Diese geharnischte, panaschierte Biederkeit, in der sie uns da vorgeführt werden, läßt sie eher drollig erscheinen, als wichtig. Vollends ihre Lüsternheit an fleischlicher Liebe und ihre nachträgliche, wortreiche Gewissensangst, ihr Deklamieren von sündiger Wonne und ihr offizielles Entsetzen darüber, daß es einen Unterschied der Geschlechter gibt, kann uns nicht mehr tragisch erschüttern. Es ist eine Weltanschauung für fromme Gesellenvereine. Von dieser Finngula wissen wir gar nichts. Und müssen doch, wenn uns Dämonen überhaupt einen Eindruck machen sollen, auch von ihnen irgend etwas Persönliches erfahren, etwas, das eine Gestalt aus ihnen macht.

Digitized by Google

Eine überirdische Gestalt meinetwegen, aber: eine Gestalt! Sie ist, wenn wir alles nur in allem nehmen, dämonisch, diese Finngula. Teuflisch, unersättlich in ihrem Begehren, über die Maßen wollüstig. Sonst nichts. Sie ist schließlich das, was sich ein Artus-Ritter unter der „Sünde" vorstellt. Das mag für ihn genug sein; für uns erscheint es wenig und hat überdies noch einen fatalen Geschmack von marlitthafter Verruchtheit. Unter vielen Deutungen aber schwankt der Boden des Dramas (nicht der Dichtung) wie unter einem Erdbeben. Finngulas Hereinkommen zuletzt, als schwarzer Ritter, hat etwas verwirrend Beiläufiges. Warum denn als schwarzer Ritter und nicht in irgend einer anderen Gestalt? Da Finngula die zwei Gestalten, die ihr eigen sind, die des Schwanes und die des Mädchens, nicht annimmt, könnte sie ja viele andere Gestalten annehmen! Ist es, weil diese Willkür der Ballade gemäß ist, wo das Unvermutete oft so süßen Reiz besitzt? Oder ist es, weil Lanvâl, von Entsetzen verdüstert, jetzt nur feindselige Ritter zu schauen glaubt, und weil er deshalb die Geliebte erst erkennt, nachdem er nach ihr schlug? Man weiß es nicht. Das Drama schließt mit dieser überraschenden Erscheinung, mit diesen zwei hinstürzenden Toten nicht wie ein Drama, das vollendet ist, sondern wie ein Lied, das mitten im Schlußakkord abreißt.

Die ehrwürdige Artus-Sage, die funkelnden Rittergestalten, ... aber wenn nicht ein ewiger

Digitized by Google

Menschheitszug mein Herz höher schlagen läßt, wenn nicht ein ewiges Menschenschicksal, tief in mein eigenes Inneres weisend, mich erschüttert, was geht mich dann die ehrwürdige Artus-Sage, was gehen mich die funkelnden Ritter an?

Hier ist ein Dichter, der aber wie ein Gelehrter arbeitet. Hier ist ein Geist von außerordentlicher Zartheit, dem aber Exaktheit und Pedanterie des Wissens die ohnehin schmale Flamme der Unmittelbarkeit oft genug kühlt und löscht. Manchmal weiß man nicht, ob man einem zum Professor gedämpften und gebändigten Poeten oder einem zur Poesie entzündeten Professor gegenüber ist. Hier wirkt ein feines Kulturempfinden, ein blütenhafter Kunstgeschmack, der nur an der edelsten Form, an der seltensten Farbe und am subtilsten Duft sein Genügen hat. Aber welch ein Barockstil von Verschnörkelung und von komplizierter Ornamentik ist in dieser Arbeit. Es gibt wundervolle Dinge darin. Lanvâl und Finngula auf dem Bette in der letzten Wehmutsumarmung des anbrechenden Morgens, das ist wie ein Bild von Dante Gabriel Rossetti. Aber — und hier sind die Unterschiede, hier sind die Grenzen aller Künste — man möchte solch ein Gemälde von Rossetti nicht auf die Szene bringen, möchte es nicht reden lassen, ohne zu erfahren, wie dünn und allzu gebrechlich hier erscheint, was dort voll Sinn und Reichtum und Bedeutsamkeit gewesen. Wundervoll im Menschlichen, die einzige Gestalt, die uns im Gemüt nahe kommt, ist die demütig

Digitized by Google

duldende, opferbereite, sanfte Lionors in ihrer niemals wankenden Güte.

Kann sein, daß aus diesem Werk noch reichere, noch kraftvollere Lebendigkeiten hervordringen würden, wenn nicht alles Bewegliche, Frische, Blutvolle niedergehalten und eingewölbt wäre von dem prunkhaft starren Goldgeflecht dieser doppelt gereimten, in ihrer Zeilenmitte und an ihrem Zeilenende aufeinanderklingenden Verse. Manchmal ist es, als höre man den warmen Pulsschlag dieser Dichtung unter der Eisdecke ihrer Sprache pochen, aber dann vernimmt man wieder nichts als das Schellengeläute der Verse. Fast alle Dramen von Stucken aus dem Artus-Kreis habe ich drei- bis viermal lesen müssen. Denn beim erstenmal entschwand mir über dem Passen und Merken auf den Binnenreim Sinn und Handlung, und beim zweitenmal noch riß mich dies Reimspiel für ganze Strecken in seine Verschlungenheit mit hinein. Vollends, wenn man im Theater solch künstlerisch ausgezierte Sprache hört, ist man ganz befangen von dem sprachlichen Konzert und ertappt sich dabei, wie man nach den Reimworten hascht, die vorüberklingen. Der Dialog eines Dramas ..., das ist eine gerade, kurze Straße vom Herzen der Sprechenden zu unserem Herzen. Diese Straße aber ist bei Stucken von unzähligen Gleichnissen, von hochgepackten Metaphern, von hingestürzten Drei- und Vierklangreimen so sehr verrammelt, gesperrt und verstopft, daß die wesentlichen Gedanken, die

Digitized by Google

wichtigen Mitteilungen nur ganz vereinzelt, nur unregelmäßig und abgerissen zu uns gelangen. Akzente aber, Urlaute, hinreißend knappe, aus Seelentiefe emporgeschleuderte Worte gibt es in dieser Sprache nicht. Wenn sie im Dichter vorhanden waren, dann sind sie bis zur Unkenntlichkeit geschminkt, haben ihre Verve verloren, denn sie mußten sich auf die lange Bank der doppelt gereimten Verszeile strecken lassen. Hier ist der merkwürdige, vielleicht der einzige Fall, daß eine hohe Form den Sinn und Kern eines Werkes vernichtet. Daß die Architektur einer edlen Form sich mit unerhörtem Fleiß aufbaut und dann dasteht wie ein leeres Haus, indessen der Gehalt der Dichtung ermattet, und, als sei er von eben dieser Form all seiner Säfte beraubt, am Boden liegt. Hier ist der merkwürdige Fall, daß wir die Grenze der dramatischen Sprache nach obenhin, nach ihrem Gipfel zu messen. Die Schauspieler können in solchen Wortornamenten, in solchen Klangverzierungen nicht sprechen, nicht auf die Dauer, und nähern sich ohne Notenmusik den Opernsängern. Wir aber können diese sprachlichen Kleinschmiede nicht anhören, wir erlahmen zuletzt auch in unserem Glauben an die Notwendigkeit solcher Arabesken. Wir vernehmen dann auch das Gewaltsame, merken, wie viele Worte gegen ihre Natur und gegen ihren Stil zum Reim gezwungen werden; wir bedauern die eigensinnige Mühsal solchen Fleißes, der sich da an den Marterpfahl eines selbstgeschaffenen Vorsatzes

Digitized by Google

bindet. Uns ist schließlich zumute, als sei das eine Art von sprachlicher Laubsägearbeit, deren verblüffende Geduldleistung wir zwar bestaunen, die wir aber in all ihrer Vergeblichkeit weder ganz zu begreifen, noch ganz zu lieben vermögen.

Digitized by Google

Einige Worte, die schön sind, behält man im Gedächtnis, wenn man aus dem Theater geht. Christian Dietrich Grabbe, dessen Katastrophe in dem Stück vorüberzieht, hat soeben, da der Vorhang zum erstenmal sich hebt, sein Napoleon-Drama vollendet. Nun soll ein Freund, der zur rechten Stunde ins Zimmer tritt, sich an das Klavier setzen und Beethoven spielen. Grabbe hört, wird hingerissen, fühlt die rätselhaft überlegene Gewalt der Musik und nennt sie, in erschütterter Begeisterung: „Bruderruf aus der Ferne."

Grabbes Weib stirbt im Kindbett. Der Arzt und Freund will es dem Dichter sagen, faßt ihn an, vermag nicht zu sprechen; doch Grabbe hat es schon erraten. „Deine Hand schluchzt!" ruft er dem Freund zu, und weiß alles.

Später, in einem Wortstreit, sagt der Freund zu dem mehr und mehr sinkenden Grabbe, den ernster Zuspruch vergebens zu halten versucht: „Der Alkohol macht dich zum Dialektiker. Da kommt man nicht vor dein Herz, sondern wird von deinem Maul abgespeist."

In solchen Worten ist Kraft des Ausdrucks, dichterische Lebendigkeit, bildhafte und also dramatisch wirksame Plastik. Außerdem: Jugend.

Digitized by Google

Dichterisch schön die Szene, in der die sterbende Frau den Mann über ihren Tod tröstet. Vorher, zum Arzt: „Ich will es ihm selber sagen, damit es ihn nicht zerbricht". Dann zu Grabbe: „Ich werde nun immer bei dir sein". Sie meint und sagt: nicht mehr abgelenkt durch die Wirtschaft, durch die Arbeit des Alltags, wie vorher im Leben. Und: „Ich ruhe in dir".

Von starkem dramatischen und menschlichen Gehalt ferner die Szene zwischen Grabbe und seiner Mutter. Zwei starke Temperamente, in ihrer Wurzeltiefe unlösbar miteinander verwachsen, in ihrem Alter und Schicksal einander entfernt, bekämpfen sich in wilden, das Letzte emporwühlenden Ausbrüchen. Abrechnung, gehalten am äußersten Rand des Daseins. Man wird von weitem an die heftigen und schönen Gewitter erinnert, die etliche Male zwischen Mutter Aase und ihrem Sohn Peer Gynt toben. Das heiße Gift der Armut schäumt auf und verbrüht zarte Kostbarkeiten der Seele, so daß die Armen noch viel ärmer werden.

Grabbes Gestalt ist anfangs mit einleuchtender Leibhaftigkeit geformt. Man erwartet, daß sie nun aufgeschlossen, daß dieser „Menschenuntergang" nach seinen inneren, notwendigen und eigenen Gesetzen enthüllt wird. Aber er zieht, in neun Bildern, nur vorüber, er wird nur als eine Reihenfolge von Tatsachen gezeigt, wird alles in allem, mehr in Worten hingesprochen, als dramatisch geformt. Einmal, in der ersten

Digitized by Google

Kneipenszene, da der seit Monatsfrist erst verwitwete Grabbe vor dem Freund sich anstellt, als wolle er ein nächtliches Abenteuer mit der Kellnerin, um dann, geschmäht und alleingelassen, in herben Trauerklagen seines toten Weibes zu gedenken, in dieser einen Szene ist es, als solle ein Blick in die Seele Grabbes geöffnet werden, der die Freunde von sich stößt, weil er seinem tiefsten Empfinden keinen Genossen duldet.

Dann aber wird alles blaß und bläßer. Die Verführung der Isabella, die des Freundes Braut ist, sehen wir nicht. Grabbe und Isabella sind vor unseren Augen nie beisammen. Die Gestalt des Mädchens huscht ganz flüchtig, ganz, ganz undeutlich, nur mit wenigen, allzu süßen Worten vorüber, wir kennen sie nicht, und die Macht, die Grabbe hier über ein junges, reines Geschöpf ausgeübt hat, die Gemeinheit, die er an seinem Freund beging, bleibt ohne Wirkung, ohne dramatische Kraft, weil wir nur hören, wie sie besprochen, beinahe möchte man sagen, wie sie rezensiert wird.

Nach einem starken Anlauf, der in seinem verheißungsvollen Schwung etwas Bestrickendes hat, nimmt auch dieses Stück den Weg aller anderen Stücke, die den Untergang eines brüchigen Genies behandeln, es hört auf ein Drama zu sein und wird zum biographischen Bericht. Auch dann gibt es noch Augenblicke von einem nicht alltäglichen poetischen Wert. Etwa die Szene, in der Grabbe den vorher mit Versen beschriebenen Totenschein

Digitized by Google

seiner Mutter verbrennt, oder der Schluß, wenn dem eben verstorbenen Dichter — zu spät — die Musik des Ruhmes und der Huldigung umklingt. In solchen Szenen erreicht Hans Johst vollkommen die Höhe seines Helden, und um solcher Szenen willen wird man dieses von jungem Können sprühende Werk lange im Gedächtnis behalten.

Digitized by Google

Paul Kornfeld / Die Verführung

Jedenfalls sollte der junge Paul Kornfeld sich davor hüten, eine Gründung zu werden. Es wäre schade um ihn.

Zunächst, als man ihn lesen hörte, war sogleich der Eindruck einer ungewöhnlich heißen, geistigen Intensität gegeben. Klein, dunkel, fahl und fanatisch, ist er völlig der Typus eines Hirnmenschen. Zweifelhaft, ob er zu den einfachen Dingen der Natur ein anderes, gegenständlicheres Verhältnis hat, als das der Sehnsucht.

In den Liebesgedichten, die er zuerst las, war denn auch mehr Reflexion als unmittelbares Empfinden. Sie wirkten als Schmächtigkeiten. Kräftigere Akzente schlug dann ein Gedicht in Prosa an, darin das Schweigen — freilich ein wenig zu wortreich — gepriesen wird. Der erste Akt eines Bühnenwerkes, den man noch zu hören bekam, war von Wedekinds Einfluß breit überschattet.

Aus der Vorlesung nahm man den Eindruck mit: Paul Kornfeld, eine ungewöhnlich große geistige Kraft, flammend im ersten Feuer der Jugend. Er kann ein bedeutender Dichter werden. Vielleicht. Er kann aber auch ein sprühender Pamphletist oder ein glänzender Reporter werden. Vielleicht. Auch ein fabelhaft ge-

Digitized by Google

schickter Advokat steckt in ihm, dessen Beredsamkeit nie versiegt.

Dann hat die Aufführung seiner Tragödie diesen Eindruck nur noch befestigt.

Hier ist ein Anfang von außerordentlicher Art. Nicht so rein dichterisch wie der Anfang Hasenclevers, nicht so deutlich, daß mit der Eigenschaft des Dichterischen überhaupt alle Möglichkeiten erschöpft wären, aber ein Anfang, der eben durch die vielen anderen Möglichkeiten, die er neben dem Künstlerischen offen läßt, interessant ist und durch die ungestüme Energie seines Einsetzens hinreißt.

In diesem Stück herrschen durchaus gedankliche Elemente, herrscht eine nie versiegende Beredsamkeit, herrscht das Wort, das unaufhörlich plätschernde, trommelnde, tönende, schwelgende Wort.

Das formende Gestalten ist aus Lenz, aus Büchner und Grabbe, aus den Griffen jener halbgebrochenen Kraftnaturen der Sturm- und Drangzeit (unbewußt) übernommen und mit Wedekindschen, mit Sternheimschen Mitteln fortgesetzt.

Der junge Mensch, der an der satten Bürgerlichkeit der anderen leidet, der an einem widerlichen Alltagsphilister einen hübschen Mord begeht, der sich dann zur Liebespaarung verführen läßt und zuletzt in der Verstrickung dieser Welt umkommt, hat eine Menge Brüder und Vettern in verschiedenen Zeiten und Literaturen von Flaubert bis zu Dostojewski.

Digitized by Google

Hier ist er blaß gestaltet. Seine Existenz erscheint schwächlich. Nur seine Reden sind stark. Diese Reden machen ihn nicht lebendiger, auch dann nicht, wenn man versteht, daß er nicht als Einzelwesen wirken soll.

Mag er doch ein Typus, mögen alle Figuren als wandelnde Symbole gedacht sein, der junge Mann und die anderen Figuren wirken bloß als Aufsager.

Sie deklamieren Alle Lyrismen, Aphorismen, Sophismen von Paul Kornfeld.

Mag sein, daß die Handlung absichtlich an den Sketch erinnert, absichtlich und in Verachtung des äußerlichen Geschehens kolportagehaft geführt ist.

Bliebe immer noch die Notwendigkeit, irgendwie feiner, besser, überlegener zu sein, als Sketch und Kolportagedrama.

Oskar Wilde hat das Intrigenstück, daran sich die englische Gesellschaft ergötzte, ebenso verachtet. Aber er hat es fürstlich übertroffen, hat wie ein großer Herr damit gespielt, indem er sich dieser Technik als eines Mittels bediente.

Diese Tragödie jedoch bleibt in ihrem Versuch, die Handlung mit Fußballtritten vorwärts zu schleudern unter dem Niveau überlegener Freiheit und taumelt etliche Male knapp am Lächerlichen vorbei.

Charakteristisch gemischt sind in diesem Werke eine Menge gegensätzlicher Eigenschaften. Lyrische Schönheiten und aufgeputzte Banalität, geistiger Hochschwung und anmaßende talmudische Über-

Digitized by Google

spitztheit, menschliche Wahrheit und papierne Phrase.

Das rein Intellektuelle überwiegt und zerfasert, zersetzt, zerspaltet jedes kleinste Gefühlchen, das sich regt. Wir sehen „das Drama einer Seele", allein es ist eine von Wörtern betäubte, über und über bedeckte und zerhämmerte Seele.

In diesem Stück, in dem sich die Spuren so vieler Literaturen finden, regt sich, ganz am Grunde ein deutlicher, ein unverkennbarer geistiger Lokalton: Prag.

Manchmal sogar jener Prager Lokalton, dessen besonderer Stil etwa mit dem Terminus: Schmockoko zu bezeichnen wäre.

Digitized by Google

Inmitten welthistorisch bedeutsamer Geschehnisse erleben wir jetzt, außerdem und überdies, auch noch den Fall Sternheim, dessen historische Bedeutung freilich noch nicht ganz feststeht.

Wir erleben den Fall Sternheim in Gegensätzen. Das eine Mal wird die eine Komödie Sternheims aufgeführt und fällt mit ungewöhnlicher Heftigkeit durch; die andere Komödie, die man dann wieder gespielt hat, erregt in einer nicht alltäglichen Weise Interesse. Das eine Mal ist Sternheim von einer jammervollen Plattheit, ist so trivial wie die frauenkennerischen „Pschütt"-Schriftsteller, die mit dem Mist ihrer Gedankensplitter die Witzblätter langweilig machen und uns mit ihrem „mondänen" Geplauder zum Hals herausteigen. Das anderemal wieder ist er neu und eigenartig, unterhaltsam, geistreich und erscheint beinah als ein Bahnbrecher. Gegensätze ...

Gegensätze sind aufschlußreich.

Zweifellos bleibt das eine: Karl Sternheim ist wichtig. Ob er zugleich auch erfreulich ist, sei vorläufig dahingestellt. Das Erfreuliche ist zunächst eine Angelegenheit des Gemüts, des Behagens und der moralischen Gesinnung. Die Wichtigkeit einer geistigen Erscheinung wurzelt im Sachlichen.

Digitized by Google

Den stärksten Eindruck hat Sternheim mit drei Komödien geübt. Zuerst mit „Bürger Schippel". Dann war da „Die Hose". Und jetzt sahen wir die dritte, „Der Snob". Gemeinsam ist allen dreien der gewaltsame Einbruch in die Welt des Mittelstandes, die unbedingte Verspottung des Kleinbürgers. Spott bis zur Hoffnungslosigkeit. Das Gemeinsame dieser drei Komödien ist eine Weltanschauung, nach der die Menschen in zwei Gruppen geteilt werden. Die eine Gruppe, das ist die breite Masse, die Herde der Namenlosen. Die anderen, das sind die ganz wenigen, die Auserlesenen, die hoch über dem Dasein Hinwandelnden. Die Exemplare aus der Masse sind dumpf, triebhaft, lächerlich, dutzendmäßig, mit einem Wort: Fabriksware. Gebrauchsartikel, der in ungeheuren Mengen erzeugt wird, sich abnützt und kaputt geht. Die Auserlesenen ergötzen sich an ihnen aus unmeßbaren Distanzen, spielen ein wenig Schicksal und haben natürlich überhaupt das Recht, mit den spaßhaften Insassen der Menagerie Schindluder zu treiben. Sie sind ja die Differenzierten, und die anderen leben nur im Ramsch. Sieht man genauer zu, dann geht die Sache innerlich und äußerlich davon aus, daß die Auserlesenen Manschetten haben, die an die Hemdärmel genäht sind, während die Namenlosen abnehmbare Röllchen tragen. Das ist alles. Sternheim findet: das ist viel!

Sein „Snob" ist ein Mensch, der von den Röllchenträgern herkommt und sich zu jenen gött-

Digitized by Google

lichen Sphären aufschwingt, in denen es nur angenähte, „echte" Manschetten gibt. Er hat die unmeßbaren Distanzen, die zwischen diesen beiden Welten liegen, zu überwinden. Er überwindet sie, doch ist ihm beständig dabei vor seiner Gottähnlichkeit bange. Er ist der Sohn des kleinbürgerlichen Ehepaares das wir in der „Hose" kennen gelernt haben. Dort ist seine Entstehung vorbereitet, ist umständlich motiviert und fast ebenso genau geschildert wie die Entstehung und Geburt des Tristram Shandy. Er ist das Ergebnis aus mütterlich träumerischer Sehnsucht und väterlich vorsorgender Pedanterie. Die natürlichen Triebe einer jungen Frau mußten so lange gezügelt werden, bis der rechnerische Sinn des Vaters, nach reiflichem Überlegen herauskalkulierte, daß man sich jetzt den Luxus eines Kindes endlich erlauben dürfe. Der Snob vereinigt in sich diese beiden Elemente, denen er sein Dasein verdankt. Träumerische Sehnsucht stachelt ihn, die Gipfel der menschlichen Gesellschaft zu erklettern. Und auf der Höhe angelangt, rechnet er genau aus, was er seinen Eltern vom Tage seiner Geburt an gekostet hat, addiert eine entsprechende Verzinsung hinzu und lohnt Vater wie Mutter damit ab. Der Sohn des kleinen Kanzleibeamten, der Mensch, der aus der dumpfen Enge schäbiger Vorstadtstuben kommt, wird unermeßlich reich, rückt in eine der höchsten Stellungen, heiratet sogar eine Komtesse und ist äußerlich ein vollendeter Kavalier. Innerlich aber ist er von seinem Auf-

Digitized by Google

stieg fortwährend erschüttert, innerlich bricht er vor der noblen Gesellschaft, zu der er sich den Eintritt erzwang, unaufhörlich und vollständig zusammen.

Soziale Schranken, die ein Emporkömmling überspringen möchte, die ein willensstarker Mensch niederreißt, die andere wieder aus lüstern eitlem Ehrgeiz umschleichen und die Spalte erlauern, wo sie durchschlüpfen können — das ist ein altes, aus den besonderen Zuständen jeglicher Zeit immer wieder ergiebiges Komödienmotiv. Von Molières „Bourgeois gentilhomme" bis zu Frank Wedekinds „Marquis von Keith" haben es zahllose Dramatiker benützt. Auch die Verspottung des kleinbürgerlichen Wesens an sich war schon bei Flaubert und Maupassant mit einer merkwürdig intensiven Gehässigkeit angemischt.

Sternheim hat innerhalb dieses nicht ganz neuen Stoffkreises doch die ganze Kraft neuer Wirkungen. Die Art, in der seine Gestalten profiliert sind, abgerissen, fragmentarisch, in überstarken Andeutungen (bildhauerisch gesprochen: „hingehaut"), ist von Wedekind beeinflußt. Aber Sternheim ist in der Szenenführung der bessere Techniker und der echtere Dramatiker. Ein Aktschluß wie der zweite im „Snob" ist eben allerbeste Komödie, ist in seinem einfachen Aufwachsen ersten Ranges. Echteste Komödie ist der Einfall, aus dem das Lustspiel „Die Hose" entstand. Und in all den drei Stücken Sternheims, in denen er die Bürgerlichkeit verhöhnt, sind Szenen, die das Theater ebenso bereichern wie die Literatur.

Digitized by Google

Bei alledem ist Karl Sternheim ein Fall. Man denkt zum Beispiel gar nicht daran, mit einem Verfasser um das Titelwort seines Stückes haarspaltend zu rechten. Der Snob ..., mag die Komödie immerhin der „Snob" heißen, wenn auch der ehrgeizig aus der Tiefe emporkletternde Mensch, der da gezeigt wird, in seinem ängstlichen Ringen um Vornehmheit viel eher ein Parvenü ist, als ein Snob. Aber im Verlauf des Stückes entdeckt man, daß dieser Titel — absichtlich oder nicht — ein Schild ist, mit dem der Verfasser sich selber deckt. Deshalb verweilt man beim Titelwort. Nur deshalb. Man hat dagesessen und eine Bezeichnung gesucht, die das Wesen des Verfassers ausspricht, dieses merkwürdige, ganz besondere Wesen, das einem aus der ganzen Komödie mit solcher Wucht entgegenspringt. Beiläufig hat man da einmal nach dem Titelwort gegriffen und siehe, es paßt, es ist eine Enthüllung und eine Erkenntnis. Es paßt auf den Dichter weit besser und treffender als auf seinen Helden.

Ringt denn dieser Held um Vornehmheit? Genau besehen, ringt er bloß um Vornehmtuerei. Wie man eine Krawatte bindet, wie man einen gräflichen Einladungsbrief mit ein paar Zeilen weltmännisch erwidert, das sind die Mühseligkeiten, von deren Überwindung er zu mühsameren Problemen vorschreitet, unter anderem zu der Frage, wie man sich zu seiner geringen Herkunft und zur Einfachheit seiner Eltern bekennt. Sternheim läßt den armen Teufel im Netzwerk der

Digitized by Google

eleganten Lebensführung jämmerlich zappeln, läßt ihn auf dem Glatteis vornehmer Umgangsformen erbärmlich stolpern und gibt ihm das unausrottbare, verzweiflungsgepeinigte Bewußtsein, es werde ihm nie und nimmer gelingen, zu lernen, was eben „nicht gelernt werden kann". Sternheim selbst steht kühl und höhnisch daneben, läßt es seinen Helden, aber auch den Zuschauer — mit einer mehr versnobten als wirklich vornehmen Deutlichkeit merken, daß er selbst in all diesen subtilen Kleinigkeiten ein Meister ist, er selbst ein vollendeter Kavalier, ein Virtuose der äußeren Noblesse, ein mit den höchsten Weihen Begnadeter. Und da merkt man denn, da besinnt man sich denn, daß es doch noch einen freieren, einen menschlich höheren Standpunkt gibt, als denjenigen, den der an sich ja höchst eigenartige Dichter inne hat.

Es ist der Fall Sternheim, es macht das Besondere und Interessante am Fall Sternheim aus, daß hier einmal der Snobismus, der Hochmut, daß unfruchtbare Eigenschaften, in einer ganz außerordentlichen Steigerung, in einer ganz ungewöhnlichen Intensität vorhanden, anfingen, produktiv zu werden.

Bei Oskar Wilde, von dem hier manche Geste hochmütiger Ironie geborgt ist, war der Snobismus nur eine leichte, mehr pikante Beimischung zur Genialität. Hier aber ist der Snobismus eine solche Vollkommenheit, daß er aus sich selbst Blüten treibt.

Digitized by Google

Hört man ein Stück von Sternheim, so ist beständig eine abwehrende, gleichsam schützende Haltung in uns. Man vergnügt, ja man entzückt sich oft an dem Geist, der da aufprasselt. Doch man versieht sich zugleich dabei immer eines Stoßes, den man in seinem Empfinden erhalten kann. Und man erhält ihn auch. Schon die vollkommene Gefühlskälte, die durch alle diese Stücke haucht, das unaufhörliche Beharren des seelischen Thermometers auf dem Gefrierpunkt ist verletzend. Die ungeheure Gleichgültigkeit aber, mit der alle Dinge, die das Gefühl angehen, abgetan werden, spürt man jedesmal wie einen Ruck.

Eine hochmütig verwöhnte und nachlässige Affektation tritt uns aus dem Dialog entgegen. Menschensprache wird nicht nachgeahmt, nicht einmal mit dem Scheine der Natürlichkeit umgeben. Die Worte sind ganz und gar zum Begrifflichen abgemagert, zur Abstraktheit verdorrt. Die Leute sprechen einander Briefe vor, rufen einander Telegramme zu. Ganze Satzbauten sind aufgeführt, mit den Vorhallen merkwürdiger Appositionen, mit den schwer zu öffnenden Verbindungstüren altmodischer Partizipformen, mit den gewundenen Wendeltreppen steiler Relativsätze. In all dem spürt man viel mehr den Beschluß, die Leute so reden zu lassen, als die innere Notwendigkeit. Es ist wie ein Auge, das uns durch ein Monokel anschaut. Man merkt das Monokel eben stärker als den menschlichen Blick, auf den es aber doch ankommt.

Digitized by Google

Bei all diesen Menschen, die da vorgeführt werden, hat man nicht den Eindruck, daß sie mit liebreich und begierig zulangenden Schöpferhänden ergriffen und aus dem vollen Leben gehoben wurden. Sondern es ist, wenn der Dichter sie wirklich einmal anpackt, als hielte er sie zwischen zwei Fingern am Kragen, geringschätzig und vorsichtig weit von sich ab, um sie dann wieder fortzuschleudern. Zumeist aber hat man das Gefühl, als ob sich die Sache noch ganz anders vollzogen hätte: ein eleganter junger Herr stößt beiläufig mit der Fußspitze nach dem Gekribbel „da unten", und was sich in der blitzblanken Fläche seines Lackschuhs spiegelt, gilt ihm als Abbild des Daseins. Aus solchen Impressionen erbarmt man sich zuletzt dieser Welt, die da verspottet wird, weit mehr als man sie belacht.

Wir erleben den Fall Sternheim in Gegensätzen. Wo er kleine Leute traktiert, ist er voll Geist, voll Eigenart, voll Witz und glücklichster Eingebung. Es ist eine von Gedanken sprühende Verachtung, die ihn da beschwingt, mag es im Grunde auch bloß die Verachtung eines Mannes sein, der echte Manschetten trägt, gegen die anderen, die sich mit Röllchen behelfen. Wo er aber Menschen seiner eigenen Klasse behandelt, wird er feierlich und in aller Ehrerbietung trivial. Gegensätze sind aufschlußreich.

Nach vierundvierzig Jahren des Friedens und des üppigsten wirtschaftlichen Gedeihens sahen wir auch die Nachdenklichkeit gesteigert zum

Digitized by Google

raffiniertesten Luxus. Wie die Erde, der die Sonne zu lange geleuchtet hat und die des Gewitters entbehrte, austrocknet, sich spaltet und in ihrem sandig gewordenen Grunde die Wurzeln lockert, so ist in dieser wolkenlosen Zeit der Boden einfacher Gefühle verdorrt und verstaubt im feinen Sand winziger Ästhetengedanken. Karl Sternheims Komödien werden immer höchst bezeichnend sein für den geistigen Übermut, für die gesellschaftliche Hoffahrt, für die lebensabgewandte, der Allgemeinheit entfremdete Literaten- und Snobstimmung, für die im Tiefsten rückschrittlich und entwicklungsfeindliche Weltanschauung, für das unbedingte Genießerwesen einer Zeit, die nun vorüber ist. Einer Zeit, die blutüberströmt in sich zusammenbrach und in ihrem Sturz noch enthüllte, wie furchtbar arm an wirklicher Kultur sie bei aller Kunst des Krawattenbindens gewesen ist. Die kleine Welt aber, in deren Gewühl Sternheim so hochmütig herumstochert, hat nun eine unübersehbare Schar von bewundernswerten Menschen hingestellt. Und es ist abzuwarten, wie diese Welt, wenn sie erst wieder an ihre friedliche Arbeit zurückkehrt, Sternheimsche Satire erträgt.

Digitized by Google

Man braucht dieses Stück den Leuten nur als eine wirkliche Begebenheit zu erzählen und sie werden finden, es sei alles in der schönsten Ordnung. Da ist ein alter Mann, der sich emporgearbeitet hat. Vom kleinen Schmied zum großen Fabrikanten. Vier Kinder hat er. Drei Söhne, eine Tochter. Der älteste Sohn achtunddreißig. Seit wenigen Monaten lebt dieser Familienvater von den Geschäften zurückgezogen und begeht auch schon dumme Streiche. Will seine Wirtschafterin heiraten, eine hergelaufene Person, die ein uneheliches Kind irgendwo verköstigt; eine Person, die sich für eine Witwe ausgab, und nur ein Fräulein Mutter ist, die sogar ein Dienstzeugnis gefälscht hat. Man könnte sie einfach der Polizei übergeben. Aber man ist milde, man vermeidet in einer anständigen Familie gern den Skandal. Und die Kinder legen sich ins Mittel. Die erbschleicherische Spekulantin wird vor die Tür gesetzt, der törichte alte Mann unter ärztliche Beobachtung gestellt. Es ist für erwachsene Kinder furchtbar peinlich, derartige Dinge an ihrem Vater, respektive Schwiegervater und Großvater erleben zu müssen, aber — Gottseidank — die Sache ist nun mit allem möglichen Zartgefühl erledigt, so schonend, als es sich unter den gegebenen Umständen nur arran-

Digitized by Google

gieren ließ, und die Heiligkeit der Familie bleibt unentweiht.

Der Dichter aber öffnet sacht die Türen dieser Häuslichkeit, und ein Qualm von Lüge schlägt uns entgegen. Er schraubt die Hängelampe ein wenig höher und beleuchtet all den Jammer, all die Brutalität, all die Niedertracht, die hier beisammenhockt und sich mit großen, gefühlvollen Worten zudeckt. Der alte Pancras Duif hat ein Leben der schwersten Arbeit hinter sich. Als Bauschlosser hat er angefangen, als Proletarier, der auf den Eisendächern der Bahnhöfe, von Sonne, Wind und Wetter gepeinigt, seinen Fleiß und Schweiß vergoß. Dann richtete er die kleine Schmiede ein, blieb rastlos am Werke, bis die große Fabrik daraus wurde, die fünfhundert Menschen Brotverdienst gab, und bis er eine Aktiengesellschaft daraus machen ließ, in der sein Sohn der Direktor wurde. Was zum menschlichen Glück an Schmiedearbeit erforderlich ist, das hat der alte, vergnügte, emsige Pancras mit eigenen Händen geleistet.

Aber schön, so fürs Gemüt schön, ist es eigentlich nie gewesen. Die Kinder wuchsen auf, während Pancras noch in den dichten Sorgen steckte, und in der beständigen Angst, wie denn der Wochenlohn für die drei, vier Gesellen oder das bißchen Rohmaterial zu beschaffen sei, keine Sekunde der Herzensfreiheit fand, sich an seinem Weib, an seinen kleinen Buben zu erfreuen. Mitten in all dem dumpfen Drang starb dann die Frau, ohne

Digitized by Google

daß eine gute Stunde ihr je gelächelt hätte, ohne daß sie vom aufsteigenden Glanz des Hauses einen Schimmer erspähen durfte. Und nun ist der Segen da, so reichlich, so schwer, daß Pancras Duif Feierabend machen kann. Schade, daß er so allein ist, jetzt, wo er gerne auch ein wenig fröhlich sein möchte. Die Kinder ..., du lieber Gott! Der älteste an ein keifendes Weib verheiratet, selbst zänkisch und immer so übel gelaunt, wie nur ein Agent sein kann, dem die Geschäfte schief gehen. Der zweite Sohn, der Herr Direktor, hochfahrend, ein kalter Besserwisser, hofmeistert an seinem Vater, an der Fabrik, an allem herum und läßt nicht mit sich reden. Die Tochter, eines Bauunternehmers Frau; „er" ein vierschrötiger Geselle, der jeden Augenblick Geld braucht. Geld brauchen sie alle. Alle wollen immer nur etwas. Auch der Jüngste, der schon zehn Jahre Student ist und sich, wie es scheint, zum Säufer ausbildet. Und der alte Mann sitzt allein in seinem Hause, in dem reichen Hause, das er auferbaut ... festgemauert in der Erden. Sie kommen und fragen: „Vater, wie geht's?" und traktieren ihn mit flüchtigen Zärtlichkeiten, und lassen sich jeder einzelne, lassen sich das bißchen Familienleben, das sie vor ihm aufführen, bar bezahlen, machen einander bei diesem Gewerbe noch schmutzige Konkurrenz, intrigieren einer gegen den anderen, und liegen sich gegenseitig beständig in den Haaren. Der alte Pancras aber, der zu den poetischen, zu den seelischen und zarten Freuden des Daseins niemals

Digitized by Google

Zeit gehabt hat, der spürt nun, wie in diesen Feierabendstunden die Sehnsucht seines Herzens erwacht. Diese Sehnsucht ist ganz unverbraucht, ganz jugendlich. Er hat sie niemals so erschöpft und zermürbt wie seine Knochen und seinen Rücken. Er sieht ein, daß er kraft seiner getanen redlichen Arbeit ein Recht besitzt, nun auch einmal in der Sonne sich's wohl sein zu lassen. Über seine Kinder macht er sich längst keine Illusionen mehr. Pancras ist überhaupt viel zu gescheit, um sich Illusionen zu machen. Aber da hat ihn in der Einsamkeit eines Krankenlagers die stille Güte seiner Wirtschafterin gepflegt. Man nahm sie eben erst ins Haus, offenbar weil die lieben Kinder es bequemer fanden, für die Wartung des Alten zu bezahlen, als diese Liebesdienste selbst zu tun. Diese Wirtschafterin besitzt alles, was Pancras für poetisch hält. Sie spielt Klavier und kann Französisch. Wenn er die C-dur-Skala von ihr hört, meint er, „das sei so rührend", und die Tränen schießen ihm in die Augen. Diese Marianne möchte er nun heiraten, möchte sie bei sich haben, um das beste Glück zu genießen, das es für einen Mann gibt: einer Frau die Güter des Lebens zu bieten, sie zu beschenken mit dem tiefsten Frieden des Daseins und ihre Freude zu genießen. Der alte Pancras möchte mit dieser erleben, was er mit der Mutter seiner Kinder versäumt hat. Er möchte, jetzt, da er's kann, und da die Seinigen ihn nicht mehr brauchen, der edelsten Geberlaune die Zügel schießen lassen. Marianne gesteht ihm,

Digitized by Google

daß sie eine Gefallene, keine Witwe sei. Ihr Dienstzeugnis habe sie sich selbst geschrieben, um endlich an einem stillen Platz zur Ruhe zu kommen. Nach zehn Jahren des Kampfes sei sie müde geworden, ihren Makel mit sich herumzuschleppen. Der alte Pancras ist klug und gut genug, um das zu verstehen. Er will Marianne trotzdem, will ihren Knaben ins Haus nehmen. Und er verlobt sich mit ihr.

Da fährt denn die Meute über die beiden los. Der jüngste Sohn hat in Vaters Rauchkasten gestöbert, und was Besseres gefunden als die gesuchten Gratiszigarren: die Papiere der Wirtschafterin. Nun ist es am Tage, welche saubere Person da den Alten umgarnt. Daß all diese im Fett der legitimen Ehrbarkeit geölten Seelen auch nur einen Augenblick dem Schicksal eines solch armen, verlassenen Weibes nachsinnen — nicht die Spur. Eine Hochstaplerin, eine Gaunerin, die in eine ehrliche Familie einbrechen will. Daß diese um ihre Beute geängstigten Erbschleicher in ihrer häßlichen Wut auch nur eine kurze Sekunde lang zaudern, über das zarte Geheimnis ihres Vaters herzufallen — kein Gedanke. Und so liebevoll besorgt, wie sie alle um den guten Papa sind, niemandem fällt es ein, niemand ahnt, daß dies alternde, einsame, verarmte und geplünderte Herz auch noch Wünsche hat und Hoffen. Er ist einfach ihr Eigentum, und sie schalten mit ihm nach ihren Interessen. Das scheint ihnen selbstverständlich. Er ist ihr Besitz, ihre Sache, ihr Sklave; sie hüten

Digitized by Google

seine Kasse, sie bewachen seinen „Namen", und treten ihn selbst mit Füßen. Das Fräulein schmeißen sie zur Tür hinaus und dem Alten schicken sie einen tüchtigen Psychiater.

Es gibt so viele, so schwere Verbrechen, und es finden sich, um sie zu rächen, weder Richter, noch Ankläger. Nur die Dichter enthüllen sie vor unseren Augen. Multatuli, der auch ein Holländer war wie Heijermans, hat mit seiner empfindlichen, nach Gerechtigkeit schmachtenden Seele solche Missetaten aufgespürt, und von seiner schmerzlichen Ironie besitzt Heijermans einen Hauch. Wenn er aber sein Stück „ein fröhliches Spiel am häuslichen Herd" nennt, dann ist das nicht ironisch. So plump kann dieser messerscharfe, feine und adelige Dichter gar nicht sein. Es ist Erbitterung, höhnische, nach einem Aufschrei ringende, keuchende Erbitterung.

Digitized by Google

Sophus Michaelis / Revolutionshochzeit

Das ist ein wirkliches Theaterstück; und ein wirklicher Dichter hat es geschrieben. Alle Markthelfer der modernen Psychologie, die Interpunktionskritiker, die ihr Polkadeutsch durch Aufschreie in drei Sprachen unterbrechen, die indiskreten Fanatiker der Diskretion, die mit entsetzlichem Geräusch für die leisen Dinge kämpfen, alle Zaunpfahlvirtuosen, die auf der Bühne nur die zarten Winke und Andeutungen vertragen, werden Kopf stehen. Denn sie behaupten seit Jahren, daß starke Effekte auf dem Theater ... unkünstlerisch sind, daß eine spannende äußere Handlung vermieden werden müsse, und daß die wahre dichterische Noblesse derlei grobe Wirkungen verschmäht, einfach den Handwerkern überläßt.

Jetzt aber ist da ein wirkliches Theaterstück. Handfest und knochig. Es hat grobe Effekte, es hat eine spannende Handlung, es hat schmetternde Aktschlüsse. Gewehrsalven krachen, Glocken läuten, Abendglut und Morgenröte färben die Szene; kurz, die Platzagenten für modernen Feinsinn könnten wieder mit Dreschflegeln dreinschlagen. Könnten wieder einmal erklären, man sehe schon aus der grobgezimmerten Handlung, aus all den Knalleffekten, daß man es hier mit keinem Dichter, sondern eben mit einem Spekulanten zu tun habe,

Digitized by Google

... wenn ... ja, wenn Sophus Michaelis nicht zufälligerweise wirklich ein Dichter wäre. Unmöglich, diese Tatsache zu leugnen. Er hat den herrlichen Roman „Abelö" geschrieben, und noch andere herrliche Romane. Man kann es ihm nicht abstreiten, daß er ein Dichter ist; kann sich nur daran vorbeidrücken, oder sich angesichts seines Theaterstückes auf den Kopf stellen.

Das Theaterstück dieses edlen Dänen fährt wie der Donner einher. Revolutionswetter. Siebzehnhundertdreiundneunzig. Die Welt ist aus den Fugen. Eine Luft, in der geborne Dramatiker gern atmen. Der alte Großmeister Sardou, der ein besserer Techniker war als Sophus Michaelis, aber ein geringerer Dichter als dieser, hat in solcher Atmosphäre famose Gewitter arrangiert; Arthur Schnitzler, dessen poetische Subtilität niemand mehr bezweifelt, in dieser Luft seinen tiefsten Atemzug geschöpft.

Also Revolutionsepoche in Frankreich. Die Emigranten führen preußische Truppen herein. Die Konventsarmee rauft gegen Preußen und Österreicher um die Freiheit. In Paris arbeitet die Guillotine, diktiert Robespierre. Für einen, der mit den Geschicken der Menschen spielt, eine Zeit, um aus dem Vollen zu wirtschaften.

Da schmettert dieses Stück denn auch drein. Erster Akt. Marquis Ernest, ein blutjunger Emigrant, kommt mit preußischen Husaren nach Frankreich. Zieht am Schloß der jungen, verwaisten Marquise Alaine vorüber, die ihm von

Digitized by Google

Kindestagen her als Frau bestimmt ward. Der Vormarsch bis hierher war so leicht, daß der junge Marquis dabei Orangenblüten zum Brautkranz für die junge Marquise pflücken durfte. Jetzt wird Hochzeit gemacht in dem alten Schloß. Bis morgen früh darf der junge Marquis bei seiner Neuvermählten bleiben. Dann werden ihn die preußischen Kameraden wieder holen. Aber sie holen ihn nicht. Das junge Paar hat sich kaum zum Hochzeitsmahl gesetzt, da braust die Marseillaise. Die Revolutionstruppen rücken an. Besetzen das Schloß. Finden den jungen Marquis. Er ist Emigrant, ward in Feindesuniform auf Frankreichs Boden betroffen. Punktum. Man wird ihn auf der Stelle erschießen. Nur Marc-Arron, ein junger Oberstleutnant und Revolutionär, schaut die beiden jungen Aristokraten an, sieht die Orangenblüten im Haar der Braut und sagt zum Vertreter des Konvents: „Zwei Kinder, die Hochzeit gespielt haben. Laß sie ihre Nacht haben." Der Vertreter des Konvents bewilligt dem Verurteilten die Brautnacht. Man wird den Marquis Ernest erst morgen früh erschießen.

Zweiter Akt. Die Marquise Alaine erwartet von ihrem Gemahl, daß er wie ein Held und Edelmann sterben werde. Sie wird ihn mit ihrer Liebe über alle Qual des Todes hinwegheben, wird ihn berauschen und betäuben mit der Glut ihrer Hingabe. Aber der arme Ernest hat keinen Sinn für diese Manier, seinem Tod entgegenzugehen. Er ist jung, er ist kein Held, er möchte nicht sterben,

Digitized by Google

und er fürchtet sich. Sein Zusammenbruch ist ein so vollständiger, daß er all die hohe Meinung, die Alaine von ihm hatte, mit sich reißt, alle ihre Liebe dazu. Sie läßt den Oberstleutnant Marc-Arron rufen, den jungen Jakobiner. „Retten Sie den Marquis", sagt sie. Dabei legt sie die Hand auf die Hand des Oberstleutnants und sagt: „Ich kenne den Preis!" Der Oberstleutnant wird vom ersten Anrühren dieser Hand berauscht. Er spürt die Verheißung, die in der Berührung dieser Hand glüht, und besinnungslos erliegt er. Der arme, vor Angst halbtote Marquis darf mit ihm die Kleider tauschen, darf in der Uniform des Revolutionsoffiziers entfliehen. „Er läuft!" sagt die Zofe empört, die ihm durch das Fenster nachblickt. Er ist gerettet. Marc-Arron bleibt in der Preußenuniform des Marquis zurück. Alaine weigert sich jetzt dem Marc-Arron. Aber er begehrt sie gar nicht, bedrängt sie nicht. Sitzt da, und erwartet den Tod für seinen Verrat. Weiß, daß er dem Zauber eines Weibes erlegen ist, und will seine Schuld an das Leben bezahlen. So tapfer, so einfach, so stark erwartet er den Tod, daß er die junge Marquise bezaubert, daß sie in seine Arme stürzt und ihm den Preis bietet.

Dritter Akt. Marc-Arron hat genossen das irdische Glück. Einen Augenblick verläßt den in Weiberarmen schlaff gewordenen Mann sein Heldenmut, daß auch er in Todesnot zusammenbricht. Einen Augenblick mißt er, mit prachtvoller Gebärde, die große Sache, die er verraten und ver-

Digitized by Google

loren, an dem heißen, kurzen Glück dieser Nacht, das er dafür eingetauscht. Weist dann die Gnade, die ihm angeboten wird, zurück und bietet in der aufgehenden Morgensonne die Brust den Flintenkugeln der Soldaten.

Ein Stück, das schmettert und dröhnt. Ein Stück, das eine fieberhaft pochende Handlung bringt, das uns aufregt, in Spannung hält, und uns mit wuchtigen Effekten, mit donnernden Aktschlüssen über den Haufen rennt. Der architektonische Bogen dieser Szenen ist so steil, daß er oft ans Parodistische streift. Aber wie viele andere große Dramen streifen ans Parodistische? Hebbels „Judith" tut es, Schillers „Räuber", Oskar Wildes „Salome". Dieses Schauspiel ist nicht groß, aber es ist durch und durch getränkt von den Einfällen eines großen Dichters. Es ist an hundert Stellen durchfunkelt von leuchtenden und blitzenden Worten. Diese Handlung hat Gebärden, in denen Pracht und Größe aufrauschen, und aus dem dunklen Schlund dieser Ereignisse steigt manchmal eine strahlende Flamme von wirklichem, reinem Pathos hoch empor.

An manchen Stellen hemmt der Romandichter Sophus Michaelis das galoppierende Tempo des Dramatikers Michaelis, hält es auf, um die Situation in prachtvoll geschliffene Schilderungen zu fassen. Es ist eine Schwäche. Aber an anderen Stellen gelingt es ihm schon, die epische Schilderung in dramatische Triebkraft umzuwandeln. Marc-Arron sagt zu dem jungen, verurteilten

Digitized by Google

Marquis, der grob werden will, nachdem er vorher mehr als feig gewesen: „Bedenken Sie, daß Sie nicht mehr existieren! Sie sind ein Stück Papier in meiner Tasche.“ Man erbebt bei diesen Worten. Marc-Arron sagt vor seinem Tod: „Jetzt geht die Morgensonne auf. Alle Hähne Galliens gellen zum Kampf! Die Bajonette blitzen weit über die Grenze hinaus! ... Die Stafetten bringen die letzten Nachrichten von der Nordarmee — die Pferdemäuler versprühen sie wie Schaumflocken über die Menge ...!“ Ein lyrisches Ritardando. Dennoch dramatisch ein Aufwärtsschleudern des Moments von großer Kraft, weil hier wie in einer bestrickend entrollten Landschaft das Leben abgemalt vor uns erscheint, von dem dieser Todgeweihte Abschied nimmt. Dann sagt er, während sein Stündlein schlägt: „Nun springt mir die Zeit in Stücke!“ Dichterworte!

In dieser Arbeit eines Dichters das Wertvollste scheint mir der Wille zum Theaterstück. Dieser entschlossene, aufrichtige, beherzte Wille zum Theater und zu all seinen hinreißenden Zauberkünsten, zu all seinen herrlichen Möglichkeiten. Sophus Michaelis wird hoffentlich noch viele Theaterstücke schreiben. Noch viel bessere! Und die Markthelfer der Psychologie, die Diskretionspfaffen werden das Kopfstehen lernen.

Digitized by Google

Leonid Andrejew / Anathema

Es ist das Verhängnis der jungen Russen, daß sie den festen, fruchtbaren Boden der Erde, auf dem sie mit solch sicheren Schritten dem Ruhm entgegenwandeln könnten, eilig zu verlassen streben und zu höheren Sphären sich schwingen wollen. „Ein Spiel zwischen Himmel und Erde" ..., als ob es in der Poesie ein Oben und Unten gäbe! Der urkräftige Gorki hebt aus Volkestiefen sein von Wissen, von Bildung und Philosophie so gar nicht beschwertes Haupt, schafft aus naiven, völlig unbewußten Instinkten, stellt mit prachtvollen Griffen Gestalten hin, die sein einfältiges Dichterherz aus innerstem Fühlen hervorhob. Wie aber dann das unvergleichlich erdkräftige „Nachtasyl" den europäischen Ruhm bringt, möchte der in seinen Intuitionen so sichere, kindlich geniale russische Barfüßler zum Europäer sich wandeln, möchte aus einem Dichter der Natur zu einem Kulturdenker sich entwickeln, kränkelt seinem gesunden Zugreifen, seiner einfachen Frische des Gedankens Bässe an, möchte sich nobilitieren und merkt nicht, wie er durch dies Bemühen um Tiefsinn und hochtrabende Symbolik sein eingeborenes Wesen schwächt. Nie wieder hat Gorki etwas geleistet, das gleich dem „Nachtasyl" ins Breite und Dauernde zu wirken vermochte. Und der in seinem Schultermaß viel

Digitized by Google

schmächtigere Leonid Andrejew ging nun denselben Weg.

Er begann als ein geschickter Erzähler kleiner Novellen, die er unter dem mächtigen Einfluß Anton Tschechows niederschrieb. Er war mit seiner Lust an grellen Problemen und an oft gewaltsamen Konflikten eine Art von russischer Oktave Mirbeau. Von Anfang an war er, was Gorki erst später geworden ist, ein Literat. Aber die russische Erde mit ihrer unermeßlichen Fülle von Gestalten, das russische Volk mit all seinem Leid und mit all seiner Ohnmacht und Geduld bot dem klugen und gelegentlich auch einer dichterischen Erhebung fähigen Beobachter nie versiegende Quellen. Nun ist auch er der Versuchung erlegen, hat auch er den realen Boden verlassen, hat die Schwingen seines Denkens zum Himmelflug ausgebreitet. Aber diese Schwingen tragen ihn nicht. Ein Spiel zwischen Himmel und Erde ..., und alsbald liegt der Geist, der sich faustisch gebärden wollte, auf der Nase.

„Anathema" (so heißt bei Andrejew der Teufel) ringt mit dem Weltenschöpfer um den Sinn der Schöpfung, um die Wahrheit, um die Liebe. Um ... Worte, wie man merkt, um nichts als Worte. Anathema ist ein Mephisto, der etwa Schopenhauer gelesen hat, ohne darum witziger zu werden. Der Teufel bringt einem armen weisen Juden eine Millionenerbschaft. Der weise alte Jude verteilt das ganze Geld an die Armen. Nun wollen die Menschen, David Leiser, der Wohltäter, möge auch ein Wundertäter sein, und weil

Digitized by Google

er das nicht vermag, weil er außerdem nichts mehr besitzt, schlagen sie ihn tot. Jetzt hadert der Teufel wieder mit Gott, und das Spiel zwischen Himmel und Erde ist nach sieben Bildern zu Ende. Alles, was hier über Menschheitsprobleme, über Erlösungsgedanken gestammelt und orakelt wird, klingt furchtbar banal. Ein philosophisch geputzter Kitsch, der uns mit dem Gefühl ermüdeter Gleichgültigkeit zurückläßt. In den paar Wirklichkeitsszenen aber, in denen russische Volkstypen hervortreten, spürt man manchmal einen dichterischen Hauch, merkt man, wo die wahre Kraft Andrejews liegen würde.

Digitized by Google

Franz Molnár / Liljom

An all den geistreichen Komödien Molnárs, an den vielen klug gesehenen und geschickt „erwischten" Menschen, die er über die Szene treibt, an der dialektischen Kurve seiner Dialoge hat man immer das eine ziemlich stark gespürt: Budapest. Man spürte es auch in seinem persönlichen Wesen, so oft es durch seine Werke hindurchpulsierte. In einem noch höheren Grade spürt man es an seiner Vorstadtlegende „Liljom". Aber man spürt es angenehmer — besser.

Es ist eine von seinen früheren Arbeiten und es ist eine von seinen besten. Jugend ist darin, Frische, und ein starkes Wurzeln im heimatlichen Boden. Auch die ganze, merkwürdige Art dieses Talentes, öffnet sich schon in „Liljom". Die besondere Mischung der Molnárschen Fähigkeiten. Seine Neigung zum Capriccio, seine Lust am Barocken. Sein Ausgleiten ins Unwirkliche. Sein Hang, sich im Phantastischen zu ergehen, ohne dabei eigentliche Phantasie zu besitzen. Vor allem aber seine merkwürdige, dramatische Schlagkraft, die immer ein wenig in Ironie getaucht ist, und sich mit dieser Ironie davor schützt, banal zu erscheinen. Die Komödie Liljoms, des Hutschenschleuderers, des Plattenbruders, der im Stadtwäldchen draußen die Dienstmädchen karessiert, der aus Unkenntnis

Digitized by Google

des Lebens zum Verbrecher, aus Scham vor der Geliebten und vor dem noch ungeborenen Kind zum Selbstmörder wird, der dann in ein besseres Jenseits kommt, in eines, wie sein armes Gehirn sichs ausmalt, ein Jenseits mit Polizeiwachstube u. dgl., der dann zur Erde wiederkehrt, im Fegefeuer gesänftigt, aber nicht verändert, und dennoch die Kraft hat, seine Hinterbliebenen im Tiefsten zu versöhnen, diese Liljom-Komödie, die halb an einer wohlbekannten, trefflich geschilderten Erde haftet, halb in einem phantasiearmen Himmel schwebt, enthält schon den ganzen Franz Molnár.

Mit Ironie und doch mit Wohlwollen sind diese kleinen Leute aus der Tiefe des Volkes angeschaut. Wenn man diese Dienstmädchen vor sich sieht, wie Molnár sie auf die Bühne bringt, dann merkt man, daß er sie vermittels einer seiner stärksten Eigenschaften verstehen gelernt hat: durch seine Sinnlichkeit. Dieser Instinkt erschließt seinem dichterischen Erkennen den Weg zu solch einfachen Geschöpfen. Der sieht, wie sie gutmütig und einfach, und demütig, und selbst im Fallen noch unschuldig sind. Sieht ihr stilles Leiden und ihre Tapferkeit. Wie sie berauscht sind von ihrer Jugend und willenlos ergeben in ihr Schicksal. Er hat ein ironisches Lächeln für diese armen Geschöpfe, aber dabei sehr viel Zuneigung und sehr viel Güte. Er hat in seiner Komödie ein künstlerisch starkes Erfassen volkstümlicher Gestalten. Er sentimentalisiert sie nicht, aber er zeigt ihre Kompliziertheit mit meisterhaften Griffen. Er läßt sie bedeckt vom

Digitized by Google

Staub der Armut, vom Schmutz des Lasters vor uns erscheinen. Aber unversehens, in irgend einem Moment, bläst er den Staub von ihnen fort, und da leuchtet uns eine echte, ja eine reine Menschlichkeit ergreifend entgegen. Dieser Liljom, der im Stadtwäldchen draußen von den Budenbesitzern als Ausrufer gemietet wird, weil er die Frauenzimmer anlockt, dieser Bursche, der in seinem ganzen Äußeren ein Taugenichts ist; hat doch in seinem Wesen nichts vom Verbrecher und vom schlechten Kerl. Er ist in die Irre gegangen, ist ein Verlaufener, hat vom Dasein nie etwas anderes kennen gelernt, als Schaubuden, Hutschen, Ringelspiele, Leierkästen und Weiber, die ihm ihr Geld und ihre Zärtlichkeit schenken. Er hat keine Ahnung von dieser Welt, und er gleicht darin manchen Figuren von Gorki, gleicht darin dem Nikita aus Tolstois „Macht der Finsternis", daß er ein Kind ist. Die russischen Vorbilder Molnárs werden an dieser Gestalt am deutlichsten sichtbar. Aber seine eigene Art setzt er in diesem Charakter auch wieder am kräftigsten durch. Es ist hübsch, wie Liljoms Herbheit sich nicht bändigen läßt. Er kann nicht gezähmt werden. Sein Gefühl verbirgt er ganz tief in seiner Brust, gibt noch im himmlischen Polizeiamt dreiste Antworten, leugnet nichts so heftig, wie die Liebe und die Reue, die er empfindet, und ist selbst nach sechzehnjährigem Fegfeuer noch so wenig in seiner Art gewandelt, daß er zur Erde für eine Stunde heimgekehrt, nach seiner Tochter schlägt, der er doch etwas Schönes

Digitized by Google

erweisen wollte. Trotzdem hat er ihr, hat seiner einstigen Gefährtin etwas Schönes erwiesen. Die Frau, die er einst mißhandelt hat, erfährt nun, daß man geschlagen werden kann, ohne Schmerzen zu empfinden. Eine Weisheit der Liebe. Molnár vermag es, seine Gestalten in eine interessante Perspektive zu richten, wenn es auch manchmal, wie in den letzten Bilder von „Liljom", nicht die Molnár-Perspektive ist, sondern mehr an Anatol France erinnert. Er hat in diesem Stück eine große Kunst der Atmosphäre, er hat soziales Empfinden. Und: Talent, Talent, Talent.

Digitized by Google

Schalom Asch / Der Gott der Rache

Eines Tages wurde Schalom Asch entdeckt. Wie das zugegangen ist, weiß ich nicht, kann es nicht erzählen, denn die näheren Umstände sind mir nicht bekannt geworden. Aber es gibt eben Tage, die so gesegnet sind, daß sie plötzlich ans Licht bringen, was lange im Dunkeln nur geblüht hatte. Der Tag, an dem Gerhart Hauptmann den Gründern der „Freien Bühne" sein erstes Stück brachte, war ein solcher. Und ein solcher Tag kam auch für Schalom Asch. Er wurde entdeckt. Im finstersten russisch-polnischen Ghetto ist ein Genie entstanden ... hieß es. Ein jiddisch dichtender Gerhart Hauptmann ... hieß es. Ein Poet voll Ursprünglichkeit, der alles aus der eigenen Brust schöpft, der die Literatur des Westens nicht kennt und doch völlig modern ist. So hieß es. Die Einführung, oder wie man in Berlin geschäftsmäßig sagt: die Aufmachung war gut.

Jetzt haben wir seine Werke und können selbst urteilen. Zunächst einmal wurde (bei S. Fischer, Berlin), ein Novellenbuch von Schalom Asch ausgegeben. „Bilder aus dem Ghetto." Und nachher hatten dann Mitglieder des Deutschen Theaters zu Berlin, mit Herrn Schildkraut an der Spitze, Schalom Asch' Drama gespielt: „Der Gott der

Digitized by Google

Rache". Es hat, zuerst natürlich, in Berlin Aufsehen erregt.

Es hat Aufsehen erregt, weil darin ein Bordell auf die Szene gebracht wird. Ein kleines Freudenhaus in Warschau. Legitime Ehrbarkeit und legitime lüsterne Neugierde will die Gelegenheit nicht versäumen, einen Blick in den Sündenpfuhl zu werfen. Also, hier ist das Freudenhaus. Jankel Schepschowitsch ist früher Zuhälter gewesen, hat ein öffentliches Mädchen geheiratet, sich dann etabliert und mit Menschenfleisch gehandelt. Er hat aber noch seine bürgerlichen Instinkte und seinen bürgerlichen Ehrgeiz, träumt davon, seiner Tochter eine geachtete Existenz, ein reines Leben zu bereiten. Er läßt, um Gott zu versöhnen, eine Thora schreiben, läßt einen jungen Bibelgelehrten suchen, dem er die Tochter zum Weibe geben will. Gar nichts soll der junge Gelehrte tun, sich um gar nichts sorgen. Keine Not leiden. Nur dasitzen, eine reine Ehe führen und die Thora lesen. Jankel wird ihm all sein Geld geben, und nicht einmal Achtung, nicht einmal Dank dafür fordern. Aber Gott ist nicht zu versöhnen. Er ist ein Gott der Rache, der Jankel in seinem Kinde straft. Die Tochter geht den Weg, den ihre Mutter einst gegangen. Art läßt nicht von Art. Sie hat's im Blut. Sie wird verführt von einem Mädchen, daß bei Jankel im Hause ist, das nun auch heiraten, selbständig werden will, und das nun auch davon träumt, reine Kinder aufzuziehen und sich in ihnen wieder zur Ehrbarkeit emporzuschwingen. Ein Stoff,

Digitized by Google

der allzu deutlich Maupassants Züge trägt, der aber ohne den tragischen Humor der Franzosen nur in aller Flachheit hingewischt ist. Brutal und überdeutlich auf grobe Effekte hin gerafft. In eine üble Sentimentalität getaucht. Schwitzend von einer Moral, die sonst auf jeder nur mäßigen künstlerischen Höhe schon verdampft. Dazu jene fatale, unbeholfene Geschicklichkeit, die wir an den fixen Nachfälschern des Milieudramas kennen. Es braucht kein Geist aus Warschau herzukommen. Wir hatten auch bei uns einige kleine Köpfe dieser Art. Sie haben ein bißchen in den Arbeiterwohnungen der Stadt herumgeschnüffelt, haben ein paar Szenen Naturalismus zusammengefingert, und sind dann wieder vom Schauplatz verschwunden.

Schalom Asch hat vor ihnen wenigstens die Bodenständigkeit voraus. Das freilich. Aber man sieht, wie nutzlos die Bodenständigkeit allein ist, wenn die große Begabung fehlt. Die „Bilder aus dem Ghetto" bestätigen nur den Eindruck, den man aus dem Drama schon von Asch' künstlerischem Umfang hat. Kleine, schwächliche Geschichten ohne Farbe, ohne Plastik, ohne Glanz und ohne Persönlichkeit. Alle nach dem Muster der modernen psychologischen Skizze. In Holland schreibt Hermann Heijermans diese Judenbildchen. Ein wenig besser, ein wenig runder. Das Niveau von Leopold Kompert ist nicht erreicht. Auch nicht das von Karl Emil Franzos. Und von der meisterlichen Kraft Zangwills ist hier kein Hauch zu spüren. In den

Digitized by Google

galizischen Jargontheatern mag „Der Gott der Rache" hervorragen. Auf eine großstädtische Kunstbühne versetzt, wirkt er wie eine Spekulation mit Urwüchsigkeit, wie eine Art jüdischer Schlierseerei.

Schalom Asch ist eines Tages entdeckt und gemanaget worden. Er hätte nur noch wirklich ein Genie sein müssen. Aber es bleibt fraglich, ob man ihn dann entdeckt hätte. Es bleibt fraglich, ob man ein Genie, das vom Ghetto her der Juden Schicksal in seiner ganzen Größe darstellt, ohne Sturm und Kampf ertragen würde. Diese, in allen Literaturwässern gewaschene, nach der vorletzten Mode frisierte Urwüchsigkeit kann freilich niemanden aufregen. Die Aufmachung war gut. An ihr das eine nur verdächtig: dieses Staunen über einen Dichter im Ghetto, diese, ins sensationelle gerückte, fassungslose Verwunderung über einen Poeten, der im jüdischen Volk aufsteht, mitten im Dunkel des Proletariats. Als ob das jüdische Volk nicht Dichter hätte, deren Unsterblichkeit nun schon ins sechste Jahrtausend reicht, als ob es nicht poetische Urkraft geboren hätte, lange bevor diese ganze Kulturwelt zu keimen anfing, und als ob die Juden erst bei den westeuropäischen Völkern das Dichten gelernt hätten. So wurde Schalom Asch präsentiert, wurde uns im Barnum-Stil als eine Rarität angepriesen. Wahrlich, man könnte einen Sudanneger, der ohne Kenntnis der Literatur plötzlich ein Milieudrama geschrieben hätte, nicht anders vorstellen.

Digitized by Google

Georg Hirschfeld / Das zweite Leben

Während diese drei Akte auf der Bühne vor sich gehen, ist in unserem Herzen beständig eine Stimme laut, die: Nein! sagt. Dieses Drama hebt grauenerregend und mit einer düsteren Kühnheit an, und alle unsere Sinne, all unser Wollen reißt es an sich. Wir sind bereit, uns hinzugeben, warten des Griffes, der uns voll Kraft gefangennimmt, aber da gleitet das ganze Werk dem Dichter auch schon aus den Händen. Langsam und schwächlich, und ohne Macht, uns zu überzeugen, rollt es ab. Und immerfort sagt unser Empfinden: Nein!

Es ist, als stelle jemand ein kostbares Gefäß, statt auf den Tisch, daneben, in die Luft; läßt es los, es fällt, zerklirrt in Scherben. Und wir müssen zuschauen, können es nicht hindern. Können nicht rufen: Halt! Hier ist ja gar kein Tisch! Es fällt zu Boden und zerbricht in Scherben.

Genau so geht dieses Drama, geht dieser Stoff in Trümmer. Ich weiß im Augenblick nur nicht, ob das Gefäß wirklich so kostbar gewesen. Eines aber weiß ich gewiß: daß es daneben gestellt wurde. In die Luft.

Ein Mädchen, das vom Tode auferwacht. Sie hat ein paar Stunden schon im Grabe gelegen. Leichenräuber haben sie aus der Gruft geraubt

Digitized by Google

und verkaufen ihren erstarrten Leib dem Anatomen. Denn das Stück spielt im siebzehnten Jahrhundert, in England, und die Priester verbieten noch, daß der Arzt am Seziertisch die Natur studiere. Da liegt das Mädchen nun, dem Messer des Forschers preisgegeben. Und erwacht.

Sicherlich, hier ist ein Schicksal und ein Stoff. Hier ist ein Ereignis, das ein Dichter gestalten kann. Die tiefsten Dinge des Lebens und des Sterbens können hier angerührt werden. Da liegt das Mädchen auf dem Seziertisch des Arztes. Ein vollendetes und beschlossenes Dasein. Sie war jung, sie ward geliebt, Eltern haben um sie geweint, ein Bräutigam trauert um sie. Sie ward in die Erde gesenkt. Requiescat. Nun fängt ein zweites Leben an: ein zweites Leben muß jetzt anfangen. Muß das erste verlorene und begrabene Leben suchen, muß zu ihm hintasten wollen. Wie Eurydike, die aus dem Hades aufwärtsschreitet. Der finstere Gott hat sie freigegeben. Sie darf heimwärts, zur Erde. Aber sie findet nicht heimwärts mehr, hat keine Heimat mehr auf Erden, hat ihr Leben beendigt und kann es nicht wieder anfangen. Kein Mensch vermag das. Wer einmal außerhalb der Bezirke des Irdischen gewesen, wen einmal das Grab bedeckte, dem sind die Pforten verrammelt. Hier ist die Tragik dieses Stoffes.

Dann der Arzt. Unter seinem Messer wacht dies Mädchen auf. Er ist einsam; er altert schon: die Melancholie seiner Einsamkeit, seiner Wissen-

Digitized by Google

schaft, seiner tödlichen, dem Tode abgerungenen Erkenntnisse umwittert ihn. Da schenkt ihm der Tod ein Lebendiges, da wird ihm das Grab fruchtbar, ändert sein Wesen, gibt eine Schöpfung her, statt Geschaffenes zu vernichten. Jugend, Liebe, Leben blühen ihm auf, als ein Wunder. Er will dies Mädchen haben, will es behalten. Er denkt: Diese da ist mein! Der Tod selber hat sie mir gegeben. Der Tod hat alle früheren Bande, die dieses Mädchen je an andere Menschen knüpfen, für immer aufgelöst. Sie gehört nun mir.

Sicherlich, auch hier ist ein Schicksal und ein Stoff. Auch hier werden die tiefsten Dinge des Lebens und Sterbens angerührt. Müssen angerührt werden. Und Georg Hirschfeld wollte sie anrühren, die tiefsten Dinge. Aber ...

Ein Freund des Arztes ist dabei, wenn die Totgeglaubte erwacht. Er kennt sie. Er weiß: das ist Evelyn Gray, Lord Warwicks Braut. Von diesem Freund erfährt es der Arzt und bleibt mit der Erwachenden allein. Vielleicht gedenkt er des Schicksals der Eurydike. Vielleicht weiß er in diesem Moment, warum Eurydike verloren war, als Orpheus sich nach der ins Leben Zurückkehrenden umsah und sie anschaute, als lebte sie noch, als lebte sie schon wieder. Sicherlich, der Arzt darf ihr, die aus der Gruft und aus dem Abgrund des Gestorbenseins kommt, nicht sagen, darf ihr wenigstens in dieser Sekunde nicht sagen, welchen Weg sie gewandelt ist. Sie entglitte sonst leicht wieder seinen Händen (Eurydike). Dies alles

Digitized by Google

ist gut, ist voll starker Möglichkeiten, ist in der Untermalung vortrefflich.

Aber der Arzt täuscht die Auferstandene. Er führt ihre dämmernden Lebensgeister in die Irre. Er foppt die Erwachende. Er fabuliert ihr ein Leben vor, das sie nie geführt hat. Das Gedächtnis ihrer Eltern, das Andenken ihres Bräutigams, alles löscht er aus. Planmäßig und zweckhaft. Er lügt sie an. Sie sei eine Waise. Sie sei bei ihm, dem Arzt ihrer Familie, aufgewachsen, habe eine schwere Krankheit überstanden, und sei nun im Begriff zu gesunden. Richard sei nicht der Name ihres Bräutigams, sondern der ihres — längst verstorbenen Bruders. Hier aber beginnt unser Widerstand. Denn es ist gewiß ein tragisches Schicksal, daß allen, die aus dem Jenseits wiederkehren, die Pforten des Daseins nun verrammelt sind. Nur: wenn ein Betrüger dazwischentritt, wenn einer da ist, der mit künstlichen Lügen die Pforten des Daseins sperrt, dann ist das nicht mehr tragisch und nicht mehr Schicksal, sondern ein Kriminalfall. Der Verwundete, der auf dem Schlachtfeld aus tiefer Todesohnmacht die Augen aufschlägt, ist vielleicht gerettet, wenn ein Samariter sich zu ihm niederbeugt. Er ist jedenfalls verloren, wenn ein Leichenplünderer vor ihm steht und merkt, daß er die Augen aufschlägt. Zufall. Ich glaube nicht, daß man ein Stück oder sonst etwas daraus machen kann.

Man muß sich sagen: in der Wohnung eines alten, von heißen Liebeswünschen längst nicht mehr

Digitized by Google

geplagten Arztes wäre es dieser Scheintoten anders ergangen. In der Wohnung eines verheirateten Arztes wieder anders. Dürfen wir dem Dichter zu solch törichten Möglichkeiten entwischen? Gewiß nicht. Er darf uns gar nicht entwischen lassen. Und wir könnten es auch nicht, wenn er selbst nicht seinem Stoff entwischt, wenn er selbst nicht ins Zufällige geirrt, wenn er im Notwendigen und im rein Menschlichen geblieben wäre. Daß der Arzt dieses Mädchen liebt, daß er sie ersehnt, daß er sie behalten will, schürzt den Konflikt. Daß er sie aber anlügt, daß er sie täuscht, das zerstört den Konflikt, zerstört das ganze Drama sofort. Macht etwas Zufälliges daraus. Eine Art Kriminalaffäre. Eine Geschichte aus dem Pitaval.

Man kann sich ein Drama denken, in welchem der Arzt die Vergangenheit des zum Dasein erwachten Mädchens selbst nicht kennt. Man kann sich ein Drama denken, in welchem der Arzt diese Vergangenheit kennt, sie zuerst aus Sorgsamkeit, dann aus Eifersucht nicht enthüllen mag, aus tiefster Seele gegen diese Vergangenheit und gegen seine Pflicht zur Wahrheit kämpft. Ein Drama, in welchem er als Opfer fällt, während die Auferstandene über ihn hinweg, an ihm vorbeischreitet und die Pforten ihres ersten Lebens zu ertasten strebt. Aber ein Drama, in welchem der Arzt alle die zarten Erinnerungsfäden, die das Mädchen an seine einstige Existenz binden, zerreißt, ein Drama, in dem es nur darauf ankommt, ob ein erotischer

Digitized by Google

Betrug gelingt, kann man sich nicht denken, und kann es — wenn man's auf der Bühne sieht — kaum ertragen.

Kaum erträglich ist es, daß der Arzt um dieses Mädchen wirbt, sie begehrt, umarmt, sein Weib nennt, während er sie vom Seziertisch hebt. Daß er mit Worten der Lust sie anredet, daß er mit liebezitternden Händen nach ihr greift, während noch der Geruch der Friedhofserde an ihr haftet. Kaum zu ertragen ist es, daß wir sie im zweiten Akt schon als die Mutter seines Kindes sehen. Getäuscht und belogen und geschwängert. So wie sie aus dem Grabe kam. Darüber hilft kein Tiefsinn hinweg.

Wie schwach ist die Sentimentalität dieses Aktes. Was soll uns hier Florenz? Und das ganze poetische Lob des heiteren Südens? Wenn es in Toskana unmöglich wäre, scheintot zu sein, dann könnte man die Szenerie begreifen. So aber wirkt sie als wohlfeiles Spielen mit vornehm klingenden, mit nach Bildung schmeckenden Dingen. Die Medici und Galilei, und der ewig blaue Himmel. Es gehört nicht her. Wie schwach ist dieser dritte Akt. Dies Erkennen des einstigen Bräutigams und der Schwester. Dies Hineingehen in eine Kapelle. Zur Muttergottes. Die Heraustreten im Abendrot. Dieser Abschluß: Ich gehe jetzt ins Kloster! Evelyn sagt es mit schlimmeren, am unfreiwillig Komischen hinstreifenden Worten: „Ich wähle jetzt den dritten, den Wahren!" Und daß der Arzt sich tötet, nachdem er vorher sagte: „Ich

Digitized by Google

spreche mich frei!" (Wir sprechen ihn keineswegs frei, aber keineswegs!)

Viele kleine Dinge sind noch da, die unangenehm und peinlich wirken. Daß die vom Tod Erwachende mit ihrem ersten Blick ein Gerippe sehen muß. Daß der Florentiner Gastfreund den in seinem Blut daliegenden Arzt gesehen hat, auf die Bühne stürzt und literarisch genug ist, den Anblick mit südlich farbigen Worten zu beschreiben. Daß jemand von Evelyn, während sie zum Kloster hinaufgeht, um Nonne zu werden, sagt, es sähe so aus, als wüchsen ihr Schwingen u. s. w.

Georg Hirschfeld hat diesen Stoff verfehlt. Das ist im ganzen genommen kein Unglück für einen Dichter. Dieser Stoff war niemals sein eigen. Er hat ihn, wie er berichtet, in fernen Kindertagen gehört, hat ihn wieder und wieder gehört, hat die Novelle, aus der dieser Stoff genommen ist, erst gelesen, nachdem sein Drama fertig war. Im ganzen genommen, kein Unglück. Er ist von außenher in diesen Stoff eingedrungen, und hat die Herzkammer nicht gefunden. Daher mag es kommen, daß ihm dies Drama mißlang.

Digitized by Google

Rose, die in diesem Theaterstück das liebende junge Mädchen ist, nennt ihren Vater „Pa" und sagt zu ihrer Mama „Ma". Es ist nur eine Kleinigkeit. Aber gerade diese kleinen Worte sind Erkennungszeichen.

Roses Vater hat eine Schauspielschule und wird von den jungen Leuten vergöttert. Man bemerkt es unter anderem daran, daß einer der jungen Leute plötzlich folgende Rede hält: „Aufgepaßt Herrschaften! Meister Theus soll leben! Hoch!" Dann zum Aktschluß sagt Roses Mutter, die Frau des Meisters Theus: „Das Glück unserer Kinder, der Traum ihrer Liebe, der Sieg der Jugend — Hoch!"

Es sind nur Kleinigkeiten: aber wie die Früchte eines Baumes bereift sind von dem Sommer, den sie erlebten, tragen die kleinen Worte eines Dialoges den Niederschlag jener Atmosphäre an sich, in der sie erdacht wurden. Und in Kleinigkeiten spürt man die Luft, die ein Werk durchweht, am besten. Man riecht und schmeckt sie.

Rose sagt also „Pa". Sie sagt: „Nein, das darfst du nicht, Pa". Auch sagt sie: „Ma, liebe, liebe Ma". Wir sollen dies als etwas Reizendes nehmen, und es soll uns die Innigkeit des Mädchens zeigen; etwa noch, wie spielerisch und

Digitized by Google

frei sie mit ihren Eltern verkehrt. Aber ich gestehe, daß mir bei solchen Niedlichkeiten immer gleich ein wenig übel wird. Besonders, wenn es so falsche Niedlichkeiten sind, und wenn sie außerdem auch noch an so falscher Stelle verwendet werden. Dieses Stück spielt zum Beispiel in Wien, und die anmutige Erfindung, junge Mädchen Pa und Ma sagen zu lassen, stammt aus norddeutschen Familienblattromanen. Im wirklichen Leben habe ich fast niemals jemand Pa und Ma sagen hören. Wo ich's aber hörte, da war es nicht aus der Kinderstube hergewachsen, sondern aus gezierten Büchern und schlechten Stücken nachgeäfft. Es gibt nun eine Affektation des Dichters und eine Affektation seiner Gestalten. Aus irgendeiner Charakterisierungsabsicht können die Gestalten wohl manchmal mundgespitzte Süßigkeiten reden. Aber vom Dichter selbst darf man nicht die Vorstellung haben, daß er mundgespitzte Süßreden hält. Die Affektiertheit seiner Gestalten mag töricht oder unbeholfen und dabei doch sehr bezeichnend wirken. Aber wenn der Dichter selbst affektiert ist, dann muß er es auf eine absolut vollendete, auf eine unbedingt meisterhafte Weise sein. Und er darf keine aus norddeutschen Famlienblattromanen ausgeborgte Grazie noch Innigkeit posieren.

Der jugendliche Mime ruft: „Meister Theus soll leben! Hoch!" Das ist in der Konversation zwischen fünf, sechs Leuten eine ziemlich schale Form, Komplimente zu machen. Bei Vereinsfesten

Digitized by Google

u. ſ. w. läßt ſich dergleichen wohl ſchwer vermeiden. Aber ſei's drum. Nur daß dann im ſelben Akt auch Frau Tonia „Hoch!" ſchreit. Sie ruft es mit Verzweiflung im Herzen. Denn eben dieſen Ralph, den ihr alter Mann als ſeinen Lieblingsſchüler mit Roſe verloben will, eben dieſen ſieghaft ſchönen Ralph liebt ſie. Iſt das nicht ein bißchen viel, daß ſie da wie in einem Geſelligkeitsverein „Hoch!" ſchreit? „Wenn auch blaſſer Tee darin ſchwimmt. Gott ſieht in die Herzen, nicht in die Gläſer," ruft ſie, „das Glück unſerer Kinder, der Traum ihrer Liebe, der Sieg der Jugend!" Iſt das nicht ein bißchen viel an Trivialität?

In der Liebesſzene mit Frau Tonia ſagt dann der hochgemute Ralph: „Aber glauben Sie mir: tauſendmal reiner, ſich einer Leidenſchaft hinſchenken, als Wünſche kunſtvoll anfachen, um die Flamme am Ende mit der Bettelſuppe der Wohlanſtändigkeit zu Boden zu ſchlagen." Ein wenig verſtändlicher, einfacher und mehr überzeugend haben wir dieſe freie Moral ſchon oft, ſchon ſehr oft verkünden hören. Sie iſt die einzig richtige, das wiſſen wir lange. Es ſtimmt alles. Aber glauben Sie mir: dieſes Bild von der Flamme, die mit einer Bettelſuppe zu Boden geſchlagen wird, iſt ein grauenhaft ſchlechtes Bild, und der ganze Satz iſt ſo ſchleuderhaft, ſo leichtfertig und ſo gebauſcht, daß man lieber erſt eine freie Sprache vernehmen möchte, als eine an ſich ja freie, aber in ſolche Wortknäuel verſtrickte und gebundene Moral.

Digitized by Google

So schlimm das ist, es ist zuletzt nur ein Fehlen der Form. Schlimmer bleibt ein Versagen des Taktes. Dieser Ralph fängt nämlich in all der Leidenschaft auf einmal an, von seinen Rollen zu sprechen. „In meinen Rollen zum Beispiel, wenn die Liebeserklärung angeht ..." Er sagt in einem Augenblick der größten Zartheit wirklich: „wenn die Liebeserklärung angeht — — —" Und er sagt noch: „Dort ist es doch gar nicht einmal die wirkliche Liebe, dort sagt's einem doch der Souffleur aus dem Buch vor, aber wenn das Herz, das eigene Herz auf den Lippen zittert ..." Lieber Himmel, man weiß gar nicht, was dieser Mensch da alles preisgibt, seine Menschlichkeit, oder seine Liebe, oder seine Kunst, oder die Frau, die er begehrt. Und es konnte nur ein Literat auf den Einfall kommen, einen Mann in solch einer Stunde vom Handwerk plappern zu lassen.

Dann sagt dieser Herr, den wir als eine edle Seele nehmen sollen, noch etwas: „So jung und schlank wie Sie, so schön und durstig — und all den heißen Wein verrauchen lassen?" Meinetwegen jung, schlank und schön. Daß aber einer der Frau, die er umwirbt, die sich wehrt, und die er verführen will, ins Gesicht sagt, sie möge all den heißen Wein nicht „verrauchen" lassen, das geht gegen alle die ersten und feinsten Gesetze des Werbens, die es dem Mann verbieten, die Frau als eine Begehrende und als eine Durstige anzureden; und es klingt wie eine Roheit. „Bettelnd und schmeichelnd wie ein Kind" soll Ralph diesen

Digitized by Google

gräßlichen Satz sprechen; so schreibt's der Verfasser vor. Er scheint aber doch nicht recht zu wissen, was ein Kind eigentlich ist, sonst könnte er das Gleichnis vom heißen Wein nicht im Kindeston fordern.

Sprachliche und seelische Unzartheiten fließen zuletzt in diesem Dialog ganz ineinander. Ralph sagt zweimal zu Tonia, sie solle sich ihm nicht um ihrer Tochter willen verweigern, denn sonst verdiene sie den „Adelsnamen" einer Mutter nicht. Den Adelsnamen ... Da es zweimal gesagt wird, muß der Dichter wohl stolz darauf sein. Aber ich kann es nicht beschreiben, welch einen peinigenden Eindruck das macht, zu hören, daß Mutter ein ... Adelsname sei. Es ist, als ob Ferdinand Bonn es sagen würde, oder irgend ein Rhetoriker, oder irgendein Wesen, das mit Mutter und Mutterschaft nichts zu tun hat, das nichts dabei empfindet, und das sich mit dem Aussprechen dieses pathetischen Prunktitels einen Ruck geben wollte. Der ganze Inhalt, den das Wort Mutter birgt, erscheint auf einmal ausgeleert und weggeschüttet, wenn diese Deklamation drübergestülpt wird: Adelsname.

Eine von den Elevinnen des Meisters Theus heißt Lussi Lux, und wie schon der leichtfertige Name andeutet, hat sie ein Verhältnis mit einem Prinzen. Dieses edle Wesen spricht einmal wie folgt: „Jessas, das is wieder ein g'schwollener Stuß." Sie spricht es, weil der Dichter es ihr vorschreibt, um ihre Urwüchsigkeit zu beleuchten. Aber

Digitized by Google

niemals würde ein Wiener Mädel so was sagen. Wer nur ein bißchen in diesem Dialekt heimisch ist, der hört es augenblicklich heraus, wie unwahr und wie verfälscht dieser Satz klingt. Es ist ja nicht notwendig, die Leute im Dialekt reden zu lassen, muß man es aber, dann ist man zur peinlichsten Sauberkeit verpflichtet, und es gibt wenig Dinge, die der Form und dem Gemüt nach so unzart und so unerlaubt sind als das verlogene und unwissende Aufschminken einer Mundart.

Kleinigkeiten: aber man merkt doch, wie aus ihnen der Geist und das Wesen dieser Arbeit sich offenbaren. Da schießen die Banalitäten garbenweise hervor: „Hören Sie, wie das Leben an die Tür klopft und nach Ihnen ruft?" Oder: „Ralph ... nehmen Sie mir die Kraft der Entsagung nicht!" Oder: „Wer den Weg geht, den seine innerste Natur ihn zwingt, der ist kein armer Sünder." Oder: „Ich gehe den Weg — hinab zur Trauer" u. s. w.

Und alle Situationen, alle Menschen sind ins Banale, ins Abgeleierte, ins hundertmal Verbrauchte tief versenkt. Da stürzt der alte Theus, als er hört, seine Frau halte es mit Ralph, zuerst über den Denunzianten los und glaubt ihm nicht: „Bube! Bube!" Und da kommt Ralph dazu. Wie oft ist er in früheren Stücken nicht schon dazugekommen. Und der alte Theus deutet auf den Ankläger und ruft: „Schlag' ihn nieder, Ralph, er verleumdet dich!" Und Ralph kann ihn natürlich nicht niederschlagen. Ach, es ist das Typische. Da

Digitized by Google

ist der Prinz, der mit der Luzzi Lux das Verhältnis hat, und er ist nicht anders gesehen noch dargestellt, als seit fünfzig Jahren sechstausend Possenschreiber schon immer die Prinzen sehen und darstellen. „Wir sein doch im Burgtheater abonniert mit'n Fredi und der Lori. Wissen Sie, speziell in die g'sprochenen Sachen ...", also spricht der Prinz. Wer von den geübten Theaterbesuchern hat es nicht gleich erraten, daß er so sprechen muß? Es ist das Typische; nicht so sehr im Leben als im Denken dieser Dramatiker. Dann ist es dem Herrn Ralph endlich gelungen, daß ihm Frau Tonia verspricht, sie werde den vorhin erwähnten heißen Wein nicht verrauchen lassen. Und da springt Ralph vor Freude; weil aber zufällig einer der Professoren ins Zimmer kommt, kann sich Ralph nicht mehr halten, nimmt den Professor um die Mitte und „walzt mit ihm im Zimmer herum". Wohl jeder Mensch hat so eine Szene in Erinnerung: wie da ein junger Liebhaber einen steifbeinigen älteren Herrn zu fassen kriegt, weil der gerade seinem ersten Wonnerausch in den Weg läuft, und wie der Steifbeinige tanzen muß bis ihm der Atem ausgeht. Komisch, nicht wahr? Und: Humor. Was? Und noch eines: Einfall! Im Leben kommt dergleichen freilich nicht vor, weil es eben ganz unmöglich ist, einen Menschen gegen seinen Willen einfach zu „nehmen" und mit ihm durch das Zimmer zu „walzen". Höchstens gelingt es, um ihn herum zu springen, aber ihn selbst zum Springen zu nötigen, gelingt nie — im Leben.

Digitized by Google

Freilich, Dramatiker, die solche Heiterkeit suchen, schauen ja auch gar nicht in das Leben, sondern nur immer auf die Bühne. Dann verlangt ein Jüngling, dem Meister Theus vorzudeklamieren. Dieser Jüngling — wie neu ist doch der Witz des Verfassers — heißt: Flinserl. Eh' er anfängt, „bringt er sein Haar in Unordnung", hernach deklamiert er mit „wilden Augen" und mit „rollendem R". Es ist das Typische.

Von dem Stück selbst spreche ich gar nicht. Diese kleinen Dinge genügen mir, und ich denke, sie müssen einfach jedem Menschen genügen, der knapp so viel Geschmack besitzt, um den Unterschied zwischen einer dichterischen Arbeit und einer mit schlechtem Fett betriebenen Vorstadtzuckerbäckerei zu merken. Es ist auch ganz unmöglich, auf die Nichtigkeit einzugehen, die man mit starker Übertreibung etwa ... die Idee des Stückes nennen könnte. Daß der alte Mimenlehrer sich's vorsetzt, die Komödianten müßten in ihrem Privatleben denselben Wandel führen, den sie auf der Bühne darstellen; der Liebhaber müßte ein Frauenmann sein, der Intrigant ein wenig ein Schurke, der Bonvivant ein Reiter und Sportsmann ..., unmöglich, diese Sache zu erörtern. Es ist ein so blecherner Unsinn, ist nicht nur jeglicher Schauspielerei, sondern überhaupt jeglicher Kunst so im tiefsten zuwider, daß man es anhört wie ein halb närrisches, halb unzüchtiges Gerede. Und daß der alte Mimenlehrer deshalb betrogen wird, weil er nicht nur das Talent, sondern auch das Schicksal

Digitized by Google

seines Schülers formen wollte, daß „die Natur" für diesen Eingriff in ihr Walten sich „rächt", ja, das ... ich kann's nicht anders sagen: ist ein nicht sonderlicher intelligenter, hochstapelnder Mißbrauch mit irgendwelchen modernen Ideen.

Als Stück ist diese Geschichte eben gar nicht diskutierbar. Sie macht den Eindruck, als habe jemand zu Herrn Hans Müller gesagt: „Wenn Sie eine Sonnenthal-Rolle schreiben könnten, so eine bombenmäßige, mit Aktschlüssen ... das wär' was!" Und als habe Herr Hans Müller sich hingesetzt und habe dieses Schauspiel zusammengeflickt, wobei er beständig vor sich hinmurmelte: Sonnenthal ... Sonnenthal ... Sonnenthal ... Der Stoff, der Schnitt, die Nähte, es ist eine Schneiderarbeit. Und sie hat nur noch in der entsetzlichen „Eglantine", die Eduard v. Mauthner für die Wolter angefertigt hat, ein Gegenstück. Bloß ein bißchen modern unterfüttert ist die Sache. Zum Beispiel, wenn der Meister Theus das Schulzimmer „die Lebensstube" nennt. „Wissen Sie, wie Pa dieses Zimmer heißt?" — „Nein." — „Die Lebensstube." Das hat der alte Mauthner nicht gekonnt, weil damals Henrik Ibsen noch nicht in Mode war. Wer weiß es übrigens: der alte Mauthner wäre vielleicht zu ehrlich gewesen, um sich derartige Anleihen bei der Symbolik Ibsens zu erlauben. Für Herrn Hans Müller gibt es solche Skrupeln nicht. Er ist einmal ein talentvoller junger Mensch gewesen. Heute aber kann man nur noch sagen, daß er außerordentlich agil

Digitized by Google

ist. Und wenn seine Begabung demnächst gänzlich kaputt geht, dann geschieht das nicht, weil sie etwas zu klein war, sondern weil sie immer zu viel Bereitwilligkeit besaß, sich wegzuwerfen, weil ihr die Treue gegen sich selbst fehlte und jegliche Scham.

Digitized by Google

Hermann Sudermann / Johannes

Johannes der Täufer von einer lüsternen Jungfrau begehrt. Sie schläft unruhig, hat verboten-süße Träume und mag die Männer alle „wie sie sind". Sie könnte in der Tiergartenstraße wohnen, Prevost lesen und — rothaarig wie diese — der roten Adah Tochter sein. Dämonisch ist sie, ganz wie die Adah einst in „Sodoms Ende". Mit sehr viel Üppigkeit und mit sehr viel Glut. Es sind Weiber, zu denen man „Ha!" sagt. Johannes aber ist rauh und keusch. Er hat lange Haare und ist überaus schwermütig. Kransinskis Schatten steht bedenklich agierend hinter ihm. Er hat Glück bei diesen Frauen aus Galiläa und aus Berlin W. Allein, daß Salome in seine Herbheit verliebt ist, daß er sie verschmäht, daß sie ihn, tanzend vor des Vierfürsten berauschten Augen, um seinen Kopf bringt, ist nur Gerüst des Dramas, Fabel, die in ihrem letzten Ende aus der Bibel geholt und nicht komponiert werden durfte. Der edlere Kern, Tiefsinn und Poesie, liegt im Herzen des Täufers. Die Tragödie des Vorläufers, das Trauerspiel des Berufenen, der da weichen muß, wenn der Auserwählte kommt. Und Johannes hört einen Pilger sagen: „Höher als das Gesetz gilt die Liebe!" Und Johannes hört die lüsterne Salome sagen: „Höher als das Gesetz gilt die

Digitized by Google

Liebe!" Er frägt den Pilger: „Von wem vernahmst du dieses Wort?" Und der Pilger antwortet: „Jesus von Nazareth hat es gesprochen." Er fragt Salome, und diese entgegnet: „Meine Mutter hat es gesagt, Herodias, die Buhlerin." Johannes aber gerät in Verwirrung. Zweifel schleichen in seine Seele, die tragische Schuld vollzieht sich. Dann wird er geköpft. Hinter der Szene läßt die lüsterne Jungfrau sein Haupt von der Schüssel zur Erde rollen. Hinter der Szene zieht der Erlöser in Jerusalem ein. Zwar sieht man nur die Palmwedel winken, allein Herodes grüßt mit bekränztem Becher den König von Zion. Es ist eine sehr vielsagende Gebärde und ein schöner Aktschluß.

Es gibt überhaupt einige Aktschlüsse. Einmal sogar eine Gruppe, die unbeweglich bleibt, wie oft auch der Vorhang sich heben und senken mag. Wahrhaftig, ein lebendes Bild. Und es erinnert an Bilder, wie die Nazarenerschule um die Mitte des vorigen Jahrhunderts sie gemalt hat. Die war nämlich auch sehr theatralisch. An Munkacsy oder Piloty wird man gleichfalls erinnert. Es gibt auch weitausholende, bildhafte Gebärden. Dazu klingende Worte, und ehrwürdige Worte. Die klingenden sind von Sudermann, die ehrwürdigen aus dem Neuen Testament. Dennoch fühlt auch der naivere Zuhörer nichts von tieferer Rührung, fühlt sich nicht angegriffen von einer machtvollen Menschlichkeit, spürt von des Lebens Fülle kaum einen Hauch. Die hohe geistige und seelische Sehn-

Digitized by Google

sucht jener Tage der Erwartung, die Bereitwilligkeit zur Selbstopferung, das glühende Verlangen nach Andacht, die Gottsuche, weder am Täufer, noch am geknechteten Volk von Judäa wird man davon etwas gewahr. Das Volk von Judäa, die Fischer und Hirten, die Boten und Jünger, auch der Schriftgelehrte Sudermann beugt sich unter das Gesetz seiner dramatischen Fassadenwirkung. Denkt nicht daran, sie aus dem Dunkel des Komparsentums lichtvoll zu erlösen, oder die Komparsen zum tönenden Chor sich zu steigern. Anatole France hat einmal eine Geschichte geschrieben, eigentlich nur ein ganz kurzes Gespräch. Pontius Pilatus, längst im Ruhestande und aus dem Staatsdienst verabschiedet, unterhält sich mit einem alten Freund. Sie sprechen von fernen Zeiten, da Pilatus noch Statthalter in Jerusalem gewesen. Ein leidiges Amt bei diesen unruhigen, ewig querulierenden Juden, die alle Augenblicke neue Glaubenshändel anfangen, sich jede Weile gegenseitig in die Haare geraten und außerdem gegen die eingesetzte Obrigkeit in Rom Beschwerde führen. Der Freund ist auch einmal dagewesen, nur auf Besuch. Hat sich ein wenig amüsiert, und gedenkt noch der schönen Magdalena. Was denn aus ihr geworden? Pilatus weiß es nicht. Der Freund will dem Gedächtnis des Pontius nachhelfen. Doch! Jene Magdalena, die dann zu dem Propheten ging. Propheten? Nun zu Jesus, den du, mein Pontius Pilatus, damals kreuzigen ließest! Pontius Pilatus aber reibt sich die Stirne.

Digitized by Google

Jesus — kreuzigen. Ich erinnere mich nicht mehr ... In dieser knappen Geschichte findet sich mehr Lebendigkeit, mehr Kraft der Anschauung, mehr Tiefsinn und auch mehr Geist eines Dichters als in den fünf weitläufigen Akten, die wir nebst einem Vorspiel kalten Herzens an uns vorüberwandeln lassen. Ein Theaterstück voll Geschicklichkeit und Bravour, manchmal eine Augenweide, selten eine Ohrenfreude, ein sehr künstliches Spiel mit erlauchten Namen und farbigen Kostümen.

Noch ein anderes ist dieser „Johannes". Das Drama Sudermanns des Vorläufers, der doch leidenschaftlich darnach begehrt, der deutschen Dichtung Erlöser zu sein. Die Tragödie des Berufenen, der da weichen muß, wenn der Auserwählte kommt. Sudermann, der gewaltiger Stoffe Meister werden will, und selbst aus der Bibel nichts anderes holt als Aktschlüsse, der Gestalten zu schaffen strebt, und nur Rollen schreibt. Seines Wesen Inhalt ist: Theater. Seine schweren Konflikte entstehen, wenn er darüber gewaltsam hinausdringt. Der deutsche Sardou, wenn er sich dabei beruhigen, wenn er mit dieser Stellung seinen pochenden Ehrgeiz beschwichtigen könnte.

Digitized by Google

Hermann Sudermann / Das Blumenboot

Manchmal will es mir doch scheinen, ihm sei zuviel geschehen. Erinnert euch doch nur, wie sie mit dem armen Sudermann seit Jahren umspringen; wie sie ihn jedesmal verprügeln, jedesmal verhöhnen, und wie sie ihn auf allen Straßen beschimpfen. Die Redensart: Jemanden so schlecht machen, daß kein Mops mehr einen Bissen von ihm nehmen will ..., diese Redensart habe ich an Sudermann verstehen gelernt. Er ist so schlecht gemacht worden, daß es jetzt Land auf Land ab, in der ganzen Literatur genug Möpse gibt, die von ihm keinen Bissen mehr nehmen wollen. Prinzipiell wollen sie von Sudermann nichts nehmen, und fangen fürchterlich zu bellen an, so oft er wieder einmal kommt und etwas anbietet. Wenn der deutsche Geschmack vor Sudermann behütet und bewahrt werden sollte, dann ist das trefflich gelungen. Man möchte dem deutschen Geschmack nur wünschen, daß er auch in anderen Fällen so gut bewacht werde. Aber ich kann mir nicht helfen: ich finde, ihm ist zu viel geschehen. Ich halte ihn für gänzlich harmlos.

Da ist nun sein neues Stück. Ja, du lieber Gott, wem schadet's denn? Es wird halt ein bißchen Sardou gespielt. Auf deutsche Art. Warum muß denn, da man den französischen Sardou ein

Digitized by Google

Menschenalter lang verhimmelt hat, der deutsche Sardou gleich niedergetätscht und erschlagen werden? Ein neues Stück. Er ist wieder nach Sodom gewandert. Nach Berlin W. und noch drüber hinaus durch den Grunewald gegen Potsdam zu, wo in weiten Gärten die Prunkvillen der Großmillionäre liegen und auf den Wellen des Wannsees ihre Dampfbarkassen, ihre Segeljachten und Blumenboote schaukeln. Er hat wieder den Übermut und die Üppigkeit emporgekommener Familien gezeichnet; ihren moralischen Niedergang. Die erste Generation, die das Geld erwarb, ist tüchtig; die zweite und dritte, die es verschwendet, ist kernfaul, verludert und geht vor die Hunde. Na, schön. Er schildert wieder die Lebensgier, den Geschlechtshunger und die Frivolität dieser spielerischen, zierlichen und kanaillenhaften kleinen Mädchen. Sie tändeln mit allen Daseinsgeboten, tändeln mit dem Recht der Persönlichkeit. Heiraten aus Jux. Mit der Bedingung, daß sie volle Freiheit haben sollen. Gehen in der Brautnacht mit dem Gatten ins Kabarett, weil das schick ist, kurz, sie sind sehr verrucht. Und wenn ihnen zuletzt die Geschichte über den Kopf wächst, zerbrechen sie wie dünnes Glas. Böse Sache. Sudermann schildert das außerordentlich düster. Na, schön.

Es ist ganz merkwürdig mit ihm. In seinen Figuren steckt etwas, das wirklich lebendig ist. Es steckt etwas in ihnen, was wirklich wie Wahrheit sich ausnimmt. Diese Mutter, die ihre Genußsucht

Digitized by Google

mit modernen Bücherphrasen verziert, kühl bis ans Herz hinan, nur ihre eigene Lust gekannt hat, ist wirklich. Man hat diese soignierte Frau, die so zögernd altert, im Leben oft getroffen. Und die kleine Thea, die ebenso flott denkt, die ebenso die große Beredtsamkeit der großen Egoistin hat, ist ihrer Mutter wirklich verwandt. Hier sind menschliche Verbindungen. Den Grafen, der mit Empfindungen nicht scherzen kann, gibt es auch. Alles gibt es, was Sudermann darstellt. Es ist eine Kraft des Schauens da, eine Energie des Griffes. Sapperlot! Nein, wirklich: einfach Sapperlot! Aber dann kommt es. Dann kommt es unvermeidlich. Dann erleben diese Gestalten, so gegen den letzten Akt zu, plötzlich „Wandlungen". Innere Wandlungen. Auf eins, zwei, drei!! Dann werden sie „bekehrt". Das heißt auf deutsch: Sie müssen sich einer Theaterwirkung zuliebe verleugnen. Das heißt: Sie werden nicht aus sich selbst heraus entwickelt. Nicht ihr innerer Charakter bestimmt mit seinen notwendigen Emotionen die Handlung, sondern die Handlung, die rührselige Handlung des Stückes bestimmt den rührseligen, gewaltsamen Ablauf eines Charakters. Packt ihn und stößt ihn tief in die Verlogenheit. Sudermann, wenn er Menschen erwischt, hopp, nimmt, sich aneignet, steht ganz auf der Höhe eines Dichters. Wenn er ihr Schicksal spinnt, ganz auf dem Standpunkt eines Blaustrumpfes. Und dann noch etwas: er malt die Sünde, er malt das Laster ganz so, wie sich die Philister das vorstellen. Übergänge,

Digitized by Google

Zwischenstufen, Unterstimmen, Nuancen gibt es nicht für ihn. Wenn er die Sünde beschreibt, wird er ein Vierschrötiger. Ich kann es so gut verstehen, daß künstlerische Leute rasend werden bei ihm. Daß sie aufheulen vor Verzweiflung, weil nichts stimmt, weil eigentlich alles im Leben, in der Kunst und überhaupt anders ist, und weil sie es mit hoffnungslosem Ärger fühlen, daß man den einfachen Bürgersleuten diese unentwirrbare, beinahe tückische Verschränkung von Wahrheit und Lüge, von echter Empfindung und süßer Fälsche nie wird erklären können.

Trotzdem glaube ich, daß ihm zuviel geschieht. Wenn man die Verve seiner Technik sieht, die Bravour seines Szenenbaues, wenn man sieht, wie den Leuten so ein haarscharf geschliffener Aktschluß in die Glieder fährt, dann denkt man doch: Hier ist ein Mann von vielen glänzenden Gaben, den man zu Unrecht verurteilt hat. Vielleicht wird der Prozeß, den man ihm gemacht hat, noch einmal revidiert. Vielleicht ... Er wird dann, wie Dreyfus, vielleicht Major, oder gar General; Ludwig Fulda, sein Piquart und Sturmgeselle wird Kriegsminister des Dramas und hält die Daumen auf die Kritik. Oskar Blumenthal aber ergreift wie Clemenceau, der ja auch schlechte Stücke schreibt, die Zügel der Regierung, zeigt den Literaturpfaffen die eiserne Faust und führt die Trennung zwischen Theater und Kunst unerbittlich durch.

Digitized by Google

Drei sehr kleine Stücke, die zusammen „Rosen" heißen. Menschen sprechen da miteinander durch die Blume. Lieber Gott: Menschen ist eigentlich ein viel zu starkes Wort. Und im übrigen könnten es statt Rosen ebensogut auch Veilchen sein, oder Nelken. Eine innere Notwendigkeit für Rosen liegt nicht vor. Ein Grundgedanke ist gleichfalls nicht zu finden. Sollte aber doch einer mit dabei sein, dann ist er so winzig, daß man ihn mit freiem Auge nicht wahrnehmen kann. Im ersten Stück hat eine junge Dame ihrem Rechtsanwalt heimlich Rosen geschickt. Denn sie liebt ihn. Sie ist von einem Lebemann, einem großen Techniker der Liebe, verführt worden, soll ihn nun heiraten. Der Rechtsanwalt hat den Verführer gezwungen, sich von seiner dermaligen Frau scheiden zu lassen, damit die Kleine rehabilitiert werde. Und nun will die Kleine nicht. Sie will den Rechtsanwalt. Es stellt sich heraus, daß auch der sie liebt. Er hat zwar alles aufgeboten, das gefallene Mädchen an den zugehörigen Mann zu bringen, aber sein Herz hat dabei geblutet. Er ist gewissermaßen ein Opfer seines Berufes gewesen. Ein heroischer Rechtsanwalt. Und er wird auch mit einem großen Vollbart gespielt. Im zweiten Stück kommt eine Gräfin in die Wohnung ihres toten Geliebten. Der ist

Digitized by Google

ein schöner Rittmeister gewesen, ein Schoßkind des Glücks, bis er von einem eifersüchtigen Nebenbuhler im Duell erschossen wurde. Nun kommt die Gräfin, um Rosen auf seinen Sarg zu legen. Eigentlich aber, um ihre Briefe auf irgendeine Weise zurückzuholen. Sie bringt den Freund des Verstorbenen dahin, daß er den Schreibtisch öffnet. Aber die Laden sind leer. Die Gräfin gerät deswegen in Angst und mutet in ihrer ersten Aufwallung dem Mann, der für sie gestorben ist, eine böse Indiskretion zu. Da tritt ein kleines Mädchen aus dem Alkoven, wo der Tote aufgebahrt ist, herein. Ihr Vater ist beim Rittmeister bedienstet gewesen, die Kleine hier als eine Art Dienerin und Vertraute herumgegangen, und man merkt, daß sie den Rittmeister geliebt hat. Dieses Mädchen gibt der Gräfin ihre Briefe zurück, verlangt zugleich, die Dame soll ihre Rosen nur wieder vom Sarge fortnehmen. Da sie vom Verstorbenen häßlich denken konnte, gehören ihre Rosen auch nicht mehr auf den Sarg. Die Gräfin entrüstet sich und bemerkt, die Kleine gebärde sich wie die Frau des Hauses. Darauf entgegnet das Mädchen: „In der Nacht vor seinem Tode bin ich — seine Frau geworden".

Im letzten Stück plaudert ein burschikoser junger Hauslehrer mit einer Prinzessin. Man ist in einem Badeort für Bleichsüchtige. Die Prinzessin der sensationelle Kurgast. Der Hauslehrer glaubt, irgend ein junges Mädchen vor sich zu haben, und schwatzt von seiner Liebe zur Prinzessin, von den

Digitized by Google

Gedichten, zu denen die Unbekannte ihn begeistert, und von seinem Traum, die Prinzessin werde ihm als Minnepreis eine Rose schenken. Dann kommt eine Hofdame und sagt zu dem kleinen Fräulein: „Hoheit". Dann merkt der Hauslehrer, wen er vor sich hat. Dann will ihm die Prinzessin wirklich eine Rose schenken. Aber dann fühlt sich der Hauslehrer gekränkt und nimmt sie nicht. Sudermann wird in Deutschland schlecht behandelt. Wenn er einem so von ungefähr einfällt, hat man immer den Eindruck: welch ein fabelhaftes Talent. Wenn man sich vor den schlechten Franzosenstücken, die jetzt aus Paris zu uns kommen, seiner Bravour erinnert, glaubt man immer, es geschieht ihm zu hart. So oft man aber dann wieder ein Stück von ihm hört, sagt man sich: Ja. Allerdings, er wird schlecht behandelt ..., aber schließlich ... Denn immer ist da irgend etwas, woran man sich ärgert, woran sich das Kunstempfinden blaue Flecke stößt. Da ist im ersten Stück dieses gefallene Mädchen aus gutem Hause. Sie will den anderen, nicht den Verführer. Will aber den Verführer dennoch heiraten, und ihn mit dem Mann ihres Herzens betrügen. Weil sie jedoch merkt, daß der Edle bereit war, sie zu heiraten, will sie jetzt in die Welt hinaus, arbeiten, um des teueren Mannes würdig zu werden. Dies alles ist möglich; ist vielleicht richtige Frauenpsychologie. Aber in solch jähem Wechsel gezeigt, daß man nicht daran glaubt. Oder so, daß man es wie ein Kunststück ansieht. Im Pariser „Neant" wird ein Mädchen aufs

Digitized by Google

Podium gesetzt, dann erscheint sie durch Spiegelungen plötzlich als Skelett. Und die Ausrufer deklamieren: „Siehe, das Ende des Schönen". Genau so setzt Sudermann ein Mädchen aufs Podium. Dann kommen die Spiegelungen und: siehe, die Bestie im Menschen! Na, schön. Aber das wird einem eben nur vorgespiegelt. Möglich ist, wie gesagt, diese ganze Psychologie bis zu der Stelle, wo das Mädchen ... arbeiten gehen will, um des edlen Mannes würdig zu werden. Himmlischer Vater, das stimmt nicht, das biegt plötzlich in eine Bravheit, die mit Brettern vernagelt ist, stürzt in einen Edelmut, der nach der Gartenlaube dampft. So entsteht dann der Begriff: Sudermann. Man merkt, mit welch naiven Problemen schlägt er sich herum; was für banale, sanft frisierte Weltanschauung hegt er im Herzen.

Dann das zweite Stück. Es ist zwar ein wenig derb, daß diese Gräfin so geradeaus nach ihren Briefen fahndet, während nebenan der Geliebte im Sarge ruht, ein wenig derb, daß sie mit dem Freund des Toten zu kokettieren anfängt, während nebenan der Sarg steht. Es ist ein wenig kleinbürgerliche Sittlichkeitsentrüstung, gegen die Dame der großen Welt in alledem, und das bedeutet wieder: Sudermann. Aber es ist doch dabei ein Stück, das mit Bravour gemacht scheint, mit einem heißen Atem und mit einer starken Faust. Daß dieses kleine Hausmädchen hier umherging, schweigsam und bescheiden den glanzvollen Kavalier liebte; daß er sie in der Nacht vor seinem

Digitized by Google

Todesgang an sein Herz nahm, an ihrer Umarmung zum erstenmal in seinem reichen Leben empfand, was echte Liebe ist, daß er dann am andern Morgen sterben mußte; endlich, daß dieses junge Geschöpf, das Weib einer einzigen Nacht, nun als Witwe hier an der Bahre steht: in all diesem weht ein Hauch von Schicksal, weht ein Schauer von den tief verschlungenen Möglichkeiten des Daseins. Daß aber der Rittmeister Testament gemacht hat, daß die arme Kleine seine Universalerbin wird, daß ihr nun wenigstens alle Benefizien des Reichtums bleiben, das ist wieder Sudermann, ist wieder dieser Drang nach dem „guten Ausgang", ist wieder die Unfähigkeit eines weichen, bürgerlichen Gemütes zur Tragik.

Das letzte Stück kann ernsthaft nicht besprochen werden. Der Student, der mit der Prinzessin redet, ohne sie zu kennen, und ihr sagt, er kenne die Prinzessin ganz genau ..., welch ein Spaß. Und er sagt ihr, daß sie sich auf Prinzessinnen nicht verstehe ..., welch ein Spaß. Und dann kommt die Hofdame: „Hoheit" ..., und dann ist der Student einfach paff. Das ist der Gipfelpunkt des Spasses. Aber man kann wirklich nicht ernsthaft darüber reden, denn diese Scherze sind wohl schon zu abgebraucht. Sudermann wird schlecht behandelt, das ist wahr. Nur: er behandelt sich selbst nicht gut. Und daher stammt jedes Übel, das ihm Beschwerde macht.

Digitized by Google

Hermann Sudermann / Die Versöhnung der Theaterkritiker

Ein Entrinnen ist ganz unmöglich. Überall wird jedem Menschen, der sich hier nur auf die Straße wagt, die Meinung über Sudermann abverlangt. Mit derselben schmerzhaften Regelmäßigkeit, mit der man vor kurzem noch auf Schritt und Tritt nach dem „kleinen Kohn" gefragt wurde. So ganz erfüllt war die Berliner Luft damals von diesem entsetzlichen Gassenhauer, daß selbst die Viktoria, die auf der Siegessäule vorgeneigt steht, den Anschein bekam, als wolle sie sich beim Roland gegenüber erkundigen: „Haben Sie nicht den kleinen Kohn gesehen?" Und jetzt ist es wieder, als würde sie fragen: „Haben Sie schon ‚Sudermann gegen die Theaterkritik' gelesen?" Man gehe in ein Theater, und die fremdesten Leute bestürmen einander mit Sudermann: man horche, was in der Stadtbahn gesprochen wird: „Verrohung und Theaterkritik"; man suche weltferne, dem Tagestreiben entflohene Freunde auf, im Grunewald, oder in Wilmersdorf, und sie empfangen einen mit den Worten: „Sudermann, nicht wahr?" Sorglosen Gemütes versammeln die Dinergesellschaften im Tiergartenviertel sich zur Tafel. Kein Mensch ist um ein Tischgespräch verlegen: Sudermann. Niemals, auch nicht nach seinen größten Erfolgen,

Digitized by Google

wurde so viel von Sudermann gesprochen, so unermüdlich und mit solchem Eifer. Es ist einfach die Sensation dieser letzten und wahrscheinlich noch etlicher kommender Wochen. Er reicht über die Kaiserrede von Essen weit hinaus, über Krupp, über den Reichstagsskandal. Er ist ausgiebiger als alles. Nur, daß er gerade „der Held" des Tages wäre, kann man, wie jetzt die Dinge liegen, nicht gut sagen.

Und dennoch hätte er es so kinderleicht gehabt, als ein Heros und als ein Sieger dazustehen. Kaum ein anderer Theaterdichter sitzt so tief in der Gunst des deutschen Publikums wie er. Kaum ein anderer genießt so viele Sympathie, hat so wie er die überwältigende Majorität auf seiner Seite. Als er plötzlich den Kampf gegen die Kritik eröffnete, schien er sich in einer wohl angreifbaren, aber absolut unerschütterlichen, durch keinen Sturm einzunehmenden felsenfesten Position zu befinden. Man mußte sich sagen: Jetzt wird etwas Entscheidendes geschehen. Verschanzt in der hochragenden Festung seines Ruhmes, beginnt dieser Mann gegen überraschte Feinde ein Kartätschenfeuer, das in seinen Wirkungen verheerend sein wird. Lange auf der Pfanne trocken gehaltenes Pulver wird jetzt donnernd losgebrannt. Ein Wetterschießen, das vielleicht die Luft reinigen kann, damit wieder blauer Himmel den jungen Saaten lächle. Und man sagte sich auch, es sei hohe Zeit, daß nun endlich dergleichen unternommen werde. Es war eine große Bereitwilligkeit vor-

Digitized by Google

handen, sich bedingungslos auf Sudermanns Seite zu schlagen. Bei allen geschmackvollen und gutartigen Leuten. Man schimpft zu viel, und besonders: man schimpft gar zu bösartig heutzutage. Freilich vergnügt sich die Schadenfreude dabei, die nun einmal im Menschen steckt, die so leicht wachzurufen und so schwer auszurotten ist. Freilich amüsieren sich alle schlimmen, der Zerstörungslust zudrängenden Sinne in uns, wenn so ein armer Dichter mit Grazie in der Luft zerrissen wird. Aber die Grazie hat — gestehen wir es nur — letzter Zeit oftmals gefehlt. Brutale Grausamkeit durfte Blutbäder anrichten, und man hat Beifall gerast. Jetzt endlich fuhr Sudermann dazwischen, und man kam für einen Augenblick zur Besinnung. Man sah mit einemmal den Sinn vor sich, der zum Abgrund leitet. Die Masse wird zur Respektlosigkeit verführt, und zu nichts läßt sie sich lieber verführen. Sie wird von allen Pflichten der Ehrfurcht, der Bewunderung und Dankbarkeit befreit, und diesen Pflichten entzieht sich die Masse mit Wonne. Dazu kam noch das Bedenken an schwerverletzte, tötlich verwundete, tief gekränkte Künstler, die, für ihre Mühe beleidigt, für ihr Streben erniedrigt, die Courage und die Freude an weiterem Schaffen einbüßen, die in ihrer Entwicklung sich gestört und beschädigt sehen. Der Mutwille war zu groß geworden. Die Bäume dürfen nicht in den Himmel wachsen. Dafür ist gesorgt, Gottseidank.

Wie liefen hier die Leute durcheinander, als

Digitized by Google

Sudermanns erster Artikel erschien. Wie freuten sich die Theaterdirektoren, vor allen anderen Otto Brahm und Neumann-Hofer! Ihnen war Sudermann, auch wenn er keine Stücke, sondern nur Zeitungsfeuilletons schrieb, ein wackerer Nothelfer. Wie freuten sich alle die Dramatiker, die jemals unter kritischen Knutenstreichen gestöhnt hatten! Und im Publikum waren diejenigen, die sonst am gierigsten nach Schimpfreferaten greifen, die ersten, die ihre Leibkritiker im Stich ließen. Nun trat einer auf, furchtlos und tapfer, der es den Nörglern einmal zeigen wird. Nun ist endlich einer gekommen, der die Faust nicht mehr in der Tasche ballt, sondern sie seinen Widersachern direkt unter die Nase hält. Es sah wirklich darnach aus, als solle es einen glanzvollen Sieg geben und als sei Sudermann im Begriff, der Held des Tages zu werden.

Er ist es nicht geworden. Er hielt die besten Trümpfe in der Hand und gebrauchte sie nicht. Er saß hinter schußsicheren Basteien und hat selbst Bresche hineingelegt. Er schien gepanzert vom Kopf bis zu den Füßen und gab sich eine Blöße um die andere. Dies alles konnte geschehen, weil er eine gute Sache auf ungute Art verfocht, weil er nicht ganz aufrichtig gewesen, weil er gelegentlich, vom Durst nach Revanche verlockt, die Fehler annahm, die er bekämpfen wollte, weil er im Streit für die Gerechtigkeit ungerecht wurde.

Sudermann hätte ruhig und offen in eigener Sache auftreten dürfen. Wahrscheinlich hätte das

Digitized by Google

seine menschliche Position nur gestärkt, und sicher hätte es der prinzipiellen Seite der ganzen Angelegenheit keinen Abbruch getan. Es wäre aufrichtig gewesen und begreiflich, wenn er von Anfang an einbekannt hätte: Ja, ich spreche pro domo! Selbst der Feind müßte es dem Manne als frische, von jedem Hinterhalt freie Tapferkeit anrechnen, wenn er andere aus dem Spiel läßt und nur am eigenen Leibe exemplifiziert. Wer dürfte von Eitelkeit sprechen, wenn Hermann Sudermann eines Tages auf den Tisch schlägt und sagt: „Ich lasse mir das nicht gefallen. Ich bin schließlich der und der, habe das und das geleistet; man darf mich bezweifeln, aber beschimpfen, zum Donnerwetter, darf mich niemand. Und überhaupt ...“ Bei diesem „überhaupt“ wäre die Moral von der Geschichte ganz von selbst gekommen. Jeder hätte sich gesagt, was nun als Titel über Sudermanns Artikel steht: „Verrohung in der Theaterkritik“.

Allein er tritt als Beschützer all der anderen auf. Er leugnet vom Anfang, daß er sich selbst meint. Er sagt: nicht von mir ist die Rede. Er beteuert seine Objektivität, er versichert, daß es ihm nur um die gute Sache ist — und er packt lediglich solche Kritiker, die ihn beschimpft haben, er läßt Goldmann zum Beispiel, der Gerhart Hauptmann mit Hohn überschüttet, gänzlich ungeschoren. Solche Schonung schmälert das Zutrauen in seine absolute Uneigennützigkeit. Er empört sich über den verrohten Ton und zitiert neben wirklich ver-

Digitized by Google

rohten Angriffen — Vergleiche mit Kotzebue, mit der Birch-Pfeiffer, mit der Marlitt. Hier blickt verletzte Eitelkeit allzudeutlich hervor. Hier klafft eine breite Bresche. Denn niemand kann behaupten, daß es verroht sei, Sudermann oder sonst einen lebenden Dichter mit Kotzebue zu vergleichen. Es mag schmerzhaft sein für den lebenden Dichter; wer weiß, was die betreffenden Toten dazu sagen würden. Schmerzhaft ist ja natürlich jeglicher Tadel, aber deswegen ist nicht jeglicher Tadel auch gleich verroht. Sudermann zitiert: „Dreyer richtet seinen Ewigkeitsfernblick auf die Siegesallee", und er zitiert: „Otto Ernst — dieses Verräterchen wälzt sich im Spießertum". Ob diese Sätze zutreffend sind, bleibe dahingestellt; daß sie eine besondere Entmenschtheit beweisen, wird man nicht finden können. Hier geht dem Kämpfer gegen die entartete Kritik der Wunsch mit den Gedanken durch. Hier kann der Gegner einsetzen und mit einem Schein von Berechtigung sagen, nicht die Verrohung, sondern die Kritik sei Herrn Sudermann ein Dorn im Auge. Hier kann der getroffene Gegner ripostieren und behaupten, es sei gar zu anspruchsvoll von einem Theaterdichter, wenn er seiner eigenen Behaglichkeit zuliebe alle polemische Schärfe abschaffen und denunzieren möchte. Hält man gegen diese beiden Sätze, die von Alfred Kerr stammen, was Sudermann über Kerr schreibt: „Ohrfeigenhafter Zynismus", und „Das eitle, schwächlich-böse Kind einer schlaffen, klatschsüchtigen, angefaulten Schmarotzerwelt",

Digitized by Google

dann darf man wohl fragen, wer eigentlich mehr verroht ist, Sudermann oder Kerr, und damit ist Sudermann als Missionär der Sachlichkeit und guten Sitte nicht mehr zu halten.

Es ist gewiß begreiflich, daß Sudermann seine Feinde feindselig behandelt. Nur aufrichtiger — man muß das immer wiederholen — hätte er sein müssen. Er hätte mit dem ganzen Impetus eines zornigen Temperaments dreinfahren dürfen, und etliche Entgleisungen wären ihm dabei nicht nachgerechnet worden. Er hätte witzig sein dürfen, mit Geist ausfällig, überlegen humorvoll, und die Lacher wären auf seiner Seite geblieben. Aber er kam pathetisch, er kam programmatisch, lehrhaft, feierlich, und nach eigenem Versprechen unparteiisch. Daran hätte er sich aber unbedingt halten müssen. Volle unparteiische Gerechtigkeit mußte er sich in diesem Falle abringen. Es kam jedoch gehässig heraus, wenn er wider besseres Wissen und Urteil Maximilian Harden und Alfred Kerr zu den übrigen warf. Auch die Feinde mußte Sudermann richtiger, gerechter einschätzen: „Der Dichter steht auf einer höheren Warte ..."

Schlimm, daß er nicht frei blieb von wohlfeilen, auf die Gunst des Metiers gemünzten Phrasen: „Ich bin selbst Journalist gewesen, wie ich mit Stolz bekenne ..." Welche augenwinkende Herablassung! Schlimmer, daß er seine nächsten Freunde manchmal auf eine nicht sehr freundschaftliche Art in Schutz nahm. Gegen Fulda, mit dem ihn eine enge, langjährige Intimität verbindet, zitiert er

Digitized by Google

Angriffe der persönlichsten, bittersten, gefährlichsten Sorte. Exempla docent; das ist freilich wahr. Doch ließen sich Beispiele von anderem Kaliber finden, Beispiele von Angriffen auf Fuldas Talent, auf Fuldas Werke. Wollte aber Sudermann zeigen, wie eine verwerfliche Kritik sich an der Person und am Privatleben eines Schriftstellers vergreift, dann durfte er einzig und allein Beispiele verwenden, die ihn selbst betreffen. Mit keiner anderen Menschlichkeit ist ihm erlaubt, auch um der Sache willen, also zu schalten. Jene Zitate stammten aus vergessenen Referaten. Sudermann hat ihnen eine neue, eine verhundertfachte Publizität gegeben. Das mochte ihm für den Zweck wirksam scheinen — taktvoll ist es nicht gewesen. Am schlimmsten aber bleibt — seine Artikel waren langweilig. Sie waren ohne Elan, ohne Schwung, ohne rechte innere Kraft, ohne die zwingende Gewalt des Wortes, ohne Grazie der Form, ohne Schärfe des Gedankens.

Hätte er den Krieg, den er erklärte, mit einer gewissen menschlichen und künstlerischen Größe durchgeführt, dann wäre aller Schimpf und aller Hohn, den seine Feinde wider ihn schleudern, ohnmächtig von ihm abgeprallt. Wirkungslos, als begreifliches Wutgeheul der schmerzlich Getroffenen, wäre jede Entgegnung geblieben. Er hatte die Möglichkeit, seinen Gegnern die blanken Waffen aus der Hand zu schlagen, indessen hat er sie neu und furchtbar armiert. Er konnte die Sache, als deren Vertreter er erschien, auf das reine Niveau

Digitized by Google

prinzipieller Erörterung und tatsächlicher Argumente heben und hat nur den persönlichen Zwist vermehrt. Eine Hochflut von Injurien hat er entfesselt, wahrscheinlich eine Menge häßlicher Literatenprozesse vor den bürgerlichen Gerichtshöfen verursacht, und die Verrohung in der Theaterkritik, für eine Weile wenigstens, beträchtlich gesteigert. Weil er als Mensch wie als Künstler hinter seiner Aufgabe zurückgeblieben, hat er manche unter seinen feiner denkenden Anhängern eingebüßt. Der Pöbel, der ihn zuerst nur als Richter sah, erblickt ihn jetzt als Raufenden und begleitet, über dem Schauspiel der Schlägerei den edleren Anlaß vergessend, jeden Faustschlag mit Halloh. Seine Verfolger aber haben ihn schwach gesehen. Sie wissen jetzt, daß seine verwundbarste Stelle Gerhart Hauptmann heißt. Das scharfe Auge der Abneigung hat zwischen den Zeilen gelesen, und er, der gegen die „Gehässigkeit" auftrat, wird nun erfahren müssen, was er zwar gewußt, aber verschwiegen hat, daß es einen rein künstlerischen Haß, eine rein literarische Antipathie gibt. Das werden ihm die Feinde, denen er auch die letzte Ursache zur Barmherzigkeit genommen, grausam genug zeigen.

So ist Sudermann jetzt nicht der Held des Tages, aber dereinst vielleicht der Märtyrer einer guten Sache. Denn eines läßt sich heute schon erkennen: Diejenigen, die am lautesten und am ärgsten schimpfen, spüren, daß es in diesem Ton lange nicht mehr weitergeht. Das Publikum spürt

Digitized by Google

es und wird abgestumpft gegen die blutigen Abschlachtungen harmloser Theaterdichter, und die Stunde ist nicht mehr gar so fern, in der selbst Sudermanns grimmigste Hasser die Wahrheit bekennen: Er hat in der Hauptsache ja doch recht gehabt!

Digitized by Google

Ludwig Fulda / Der Dummkopf

Was soll ein erwachsener Mensch mit diesem Lustspiel anfangen? Zuerst glaubt man ja freilich, es müsse doch etwas kommen, um unser Denken anzuregen, um unser Gefallen zu wecken, oder wenigstens unseren Widerstand zu reizen. Aber es kommt gar nichts. Weder für das Denken noch für das Wohlgefallen. Am allerwenigsten für den Widerstand. Man ist einfach entwaffnet, sitzt da und schläft inwendig schön langsam ein, fühlt sich jünger und jünger werden, bis man ein kleines Kind ist. Hat man damals nicht aus den Geschichten von Franz Hoffmann erfahren, wie es im Leben zugeht? Oder aus den Lesestücken, die man in der zweiten Volksschulklasse verschlang? Ja, ja, es gibt schlechte Menschen und es gibt gute Menschen. Und die Guten sind zuerst immer das Pummerl; es wird auf ihnen herumgetrampelt, fortwährend wird auf ihnen herumgetrampelt, aber am Schluß, da erleben sie einen riesigen Triumph. Gewiß, den erleben sie jedesmal. Sie kriegen das meiste Geld, sie kriegen die schönste Braut. Und die schlechten Menschen kriegen gar nichts. Das Weltbild aus der Kleinkinderstube. Man ist einfach entwaffnet.

In diesem Stück sind lauter schlechte Menschen. Nur ein guter Mensch ist da. Die schöne Braut

Digitized by Google

steht in Bereitschaft. Alle möchten sie erringen. Ja, Kuchen. Sie müssen mit langen Nasen abziehen. Aber der eine ... Man muß eben ein guter Mensch sein. Die Geschichte ist so, daß ein alter reicher Junggeselle starb. Da warten nun seine Erben auf die Testamentseröffnung. Der eine ist ein Erfinder, freut sich des erhofften Geldes, weil er jetzt sein lenkbares Luftschiff bauen kann. Der zweite ein lyrischer Dichter. Der will jetzt nicht mehr im Laden stehen, sondern sich ganz seiner Kunst widmen. Der Verfasser läßt durchblicken, daß der Lyriker talentlos ist. Der Dritte möchte mit dem Geld spekulieren und in die Höhe kommen. Schnöde Habgier. Der letzte will gar nichts. Er ist ein kleiner Bankbeamter, so eine Art munterer Seifensieder. Er besitzt einen Kanarienvogel, ein Tagebuch, einen unerschütterlichen Glauben an die Menschheit, eine vollkommene Geringschätzung des Mammons, und heißt außerdem Justus. Ferner ist da noch Frau Schirmer, mit ihrer Tochter Lisbeth. Pensionshalterin. Sie klagt, das Geschäft gehe schlecht, was bei der Konkurrenz und bei den Fleischpreisen kein Wunder sei. Es wundert sich auch weiter niemand, höchstens, daß in einem Lustspiel richtig wieder die Fleischpreise dran müssen. Aber der Dichter darf sich eben vom Alltag nicht zu sehr abwenden. Auch das Alltagsleben bietet Dinge, die poetischen Ausdruck fordern. Zum Beispiel: die Fleischpreise.

Nun haben alle diese lieben Leute den Erb-

Digitized by Google

onkel bei Lebzeiten arg umschmeichelt. Der Dichter macht hier eine scharfe Beobachtung und entwickelt eine ungewöhnliche Menschenkenntnis. Daß alle Erbonkel oftmals in zudringlicher Weise umschmeichelt werden, ist ja schon seinerzeit dem Herrn v. Kotzebue aufgefallen. Na, sehen Sie! Unser Erbonkel hat seine Verwandten aber durchschaut. Und er testiert, der Dümmste solle alles haben. Schließlich, es ist ein Gedanke wie ein anderer. In den Witzblättern stehen unendlich viele Scherze darüber, daß einer sagt: „Meine Damen, die Häßlichste von Ihnen soll diesen Schmuck erhalten; oder: die Älteste soll den Vortritt haben." Aber es steckt doch ein Schimmer von einer Lustspielidee darin, daß der Dümmste Universalerbe sein soll. Es kommt nur darauf an, mit diesem Hebel alle Gestalten so lebhaft zu bewegen, daß ihr besonderer Charakter, und der allgemeine Menschheitscharakter mit dazu, anfängt zu blitzen und zu leuchten und sich unfreiwillig zu enthüllen. Etwa so, wie nun unter einer Handvoll eitler, nervöser und empfindlicher Leute ein Wettstreit entsteht, wer der Dümmste ist. Wie da alle des Geldes wegen bereit sind, sich zu erniedrigen, und die Gier ihren Witz und ihren Verstand so schärft, daß sie einander unwillkürlich an List und Klugheit überbieten. Bei Fulda kommt es anders. Der Erbonkel hat vorausgesehen, daß die Herrschaften nicht einig werden, und er hat den Mann mit dem Kanarienvogel, den, der ihn nie umschmeichelte, und der außerdem Justus heißt, als

Digitized by Google

den Dümmſten, folglich als den Univerſalerben erklärt. Auch von hier aus könnte noch ein richtiges Luſtſpiel angehen. Etwa: der arme Menſch, der ſo öffentlich den Dummkopf aufgepappt erhält, möchte jetzt um jeden Preis zeigen, daß ihm Unrecht geſchehen, daß er ſehr geſcheit iſt. Er zermartert ſich, um lauter Intelligenznachweiſe zu erbringen, und wird erſt jetzt ein wirklich dummer Kerl. Oder er ſieht zuletzt ein, daß er Geld und Erbſchaft verdient hat. Oder er iſt von Anfang an zufrieden mit Titel und Reichtum, und eine Frau hetzt ihn, gegen die Stampiglie der Dummheit zu rebellieren, was er durchaus nicht will. Kurz, es gab da einige Wege. Nicht in die Tiefe. Aber doch ins Menſchliche, ins Glaubhafte. Ins Wahrſcheinliche mindeſtens. Dieſes Luſtſpiel nimmt jedoch einen anderen Ablauf. Der Mann mit dem Kanarienvogel und mit dem Tagebuch iſt zuerſt ganz empört über den alten Erbonkel. Er bedauert ſeine lieben Vettern, daß ſie leer ausgehen. Und er ſchenkt ihnen das Geld. Dem Erfinder, dem Lyriker und dem Spekulanten. Er gibt alles her, ſo daß ihm gar nichts bleibt, als der Kanarienvogel und das Tagebuch. Der Lyriker nimmt ihm das Mädchen fort, von dem er ſich geliebt glaubt, der Erfinder ſchaut ihn gar nicht mehr an, der Spekulant jagt ihn ſogar aus der kleinen Beamtenſtelle. Er wird das Pummerl von allen. Alle trampeln auf ihm herum. Er wird obdachlos, muß im Freien ſchlafen, hat nichts zu eſſen. Und zuletzt wollen ſeine ſchlechten, undankbaren

Digitized by Google

Vettern ihn noch ins Narrenhaus sperren. Aber dann kommt die großartige Belohnung.

Nämlich: in der Pension der Frau Schirmer, derselben, die über die Fleischpreise jammert, wohnt eine amerikanische Millionärstochter. Ach, eine edle Seele. Und sie weiß, daß die Männer ihr nur des Geldes wegen nachstellen. Oh, sie kennt das Leben. Der Erfinder macht ihr Fensterpromenaden, der Spekulant schickt ihr Blumen ins Haus. Aber sie läßt sich davon nicht blenden. Eines Tages kommen nun die beiden als Freier. Obwohl sie die Dame fast gar nicht kennen, sie kaum gesprochen haben, kommen sie doch und halten um die Hand der Millionärstochter an. Sie benehmen sich wie Mitgiftjäger auf einem Mandelbogen etwa, oder wie in der Kasperlkomödie. Aber die Amerikanerin leuchtet ihnen heim. Dem einen sagt sie, ihr Vater sei plötzlich verarmt. Da will er von Liebe nichts mehr wissen, ist in seiner ganzen Niedertracht entlarvt und muß beschämt abziehen. Dem anderen stellt sie ihre Gesellschafterin hin, und wie er hört, daß er einer mittellosen Gouverneß Herz und Hand angeboten, ist er blamiert. Denn nun stellt sich ja heraus, daß er die rechte Amerikanerin gar nicht kannte, und dennoch vorgab, sie zu lieben. Solche „Lektionen" werden in diesem Stück erteilt. Solche Entlarvungen werden vorgenommen. So wird das Leben gezeigt. Man ist, wie gesagt, entwaffnet.

Da ist ferner die Frau Schirmer. Sie hat vor der Erbschaft zu dem guten Justus gesprochen:

Digitized by Google

„Bleib du mir nur vom Leib'. Von dir erlebt man auch nichts wie Schimpf und Schande." Weil da der Juſtus arm geweſen iſt. Und nach der Erbſchaft, fünf Minuten ſpäter, ſpricht ſie: Mich hat's lange ſchon gewurmt, dich unter fremden Leuten herumgeſtoßen zu ſehen." Weil da der Juſtus reich geworden iſt. So werden die Charaktere entwickelt. Das Millionenmädchen erkennt das gute Herz des Juſtus. Und ein gutes Herz geht ihr über alles. Mein Gott, das iſt ja nur natürlich in dieſer böſen Welt. Sie möchte ihm, wie ſie hinzufügt, „die Binde vom Geſicht reißen". Sie redet zu ihm: „Ihre Tante hat Sie nur deshalb in ihr Haus genommen, weil Sie jetzt Geld haben." Aber der Juſtus will an ſo was nicht glauben. Sie redet zu ihm: „Jetzt, wo Sie Ihre Erbſchaft verſchenkten, wird die Frau Schirmer Sie hinauswerfen." Aber der Juſtus will auch das nicht glauben. Dieſe Güte nimmt ſie vollends gefangen. Sie ſagt ihm zuletzt: „Ihre ſauberen Vettern haben Sie hier in ein Narrenhaus geſperrt." Aber der Juſtus meint: „Dann werde ich gewiß auch verrückt ſein, und meine Vettern haben recht." Erſt wie ſie ihm ſagt: „Ihre Vettern haben Ihr Tagebuch dem Doktor zum leſen gegeben", erſt hier bricht er los. Denn ſein Tagebuch, das enthält einfach die Bekenntniſſe ſeiner Seele. Und daran läßt Juſtus nicht rühren. Deshalb geht ihm jetzt doch ein Licht auf. Und die Amerikanerin ſagt: „Endlich iſt die Operation geglückt". Sie ſagt wirklich und wahrhaftig: „Endlich iſt die

Digitized by Google

Operation geglückt". Was meint ihr, Kinder, war in dem Tagebuch des Juſtus geſchrieben? Da war geſchrieben, was für ſchöne Gefühle der Juſtus hat. Und der Irrenarzt meinte, er habe noch nie etwas ſo Schönes geleſen. Da kam es heraus, daß der Juſtus kein Dummkopf, ſondern nur ein edler, einfältiger Träumer ſei. Kurz: ein Dichter. Und was meint ihr, ſtand noch in dem Tagebuch? Da ſtand, daß der Juſtus die Amerikanerin lieb hat. Er war nur zu ſchüchtern und zu edel, um ein Wort davon zu verraten. Aber der Irrenarzt, der es geleſen hatte, ſagte es der Amerikanerin, und da fiel ſie dem Juſtus um den Hals, denn auch ſie hatte ihn lange ſchon geliebt. Die böſen Vettern ſagten freilich, das ſei alles nur Verſtellung vom Juſtus geweſen, um die Millionenbraut zu kriegen. Aber aus ſolchem Gerede machten ſich die beiden nichts. Sie heirateten zuſammen, wurden glücklich, und wenn ſie nicht geſtorben ſind ...

Was ſoll ein erwachſener Menſch mit dieſem Stück anfangen? Mit dieſem Humor, mit dieſer Pſychologie, mit dieſer Auffaſſung vom Leben? Nun, es iſt ja nur ein heiteres Spiel, ſagt etwa der Dichter. Wir bedanken uns. Wenn's ein Spiel ſein ſoll, dann erwarten wir doch ein anderes, eines mit den Wichtigkeiten des Daſeins, mit dem Menſchenherzen und ſeinen Problemen, ein Spiel, das dieſes graue Weltbild plötzlich in frohen Farben aufleuchten läßt. Aber keines, das dieſe Welt zum Anker-Steinbaukaſten wandelt,

Digitized by Google

und die Leute darin zu seegrasgefütterten Püppchen. Da können wir ja ebensogut Pferdchen spielen. Vor diesem Stück sitzt man da und fühlt sich von Akt zu Akt jünger und jünger. Es wird einem so duselig nebelhaft, als wenn man lauwarme Zuckermilch aus einem Lutscher zu trinken bekäme. Auf einmal ist einem, als sei man wieder ein ganz kleines Kind. Man kann das „k" nicht aussprechen und sagt Dummtopf statt Dummkopf, und wie der Dichter vor den Vorhang tritt, meint man, er wolle „Guck Guck — da da" rufen. Wenn es dann endlich aus ist, möcht man zur Mama nach Hause, sich ins Gitterbettchen legen, die Hände falten und beten: „Müde bin ich, geh' zur Ruh', schließe meine Äuglein zu ..."

Digitized by Google

Ludwig Fulda / Herr und Diener

Da hat der nette, ſanfte Ludwig Fulda ein ſanftes und nettes Theaterſtück geſchrieben. Alles an dieſem Schauſpiel iſt von einer ſanften Nettigkeit, ſeine vielen Fehler und ſeine ſpärlichen Vorzüge. Nur der König Kosru, der darin vorkommt, benimmt ſich weder ſanft noch nett. Denn am Schluß des letzten Aktes ſticht er ſich plötzlich tot, ohne daß man weiß, warum. Dafür iſt es aber auch nur ein Perſerkönig. Und dafür iſt auch das Stück nur von Ludwig Fulda.

Der Stoff allerdings hätte auch einen beſſeren Dichter reizen können. Denn eines muß man ja zugeben: ein Finder guter Stoffe iſt Fulda immer geweſen, wenn auch die Stoffe nicht immer von ihm waren. Er hat an dem reizenden Märchen von Anderſen „Des Kaiſers Kleider" herausgeſpürt, daß eine wirkſame Komödie drin ſteckt. Er hat in ſeinem Luſtſpiel „Robinſons Eiland" eine Geſellſchaft moderner Weltmenſchen auf einer wüſten Inſel ſcheitern laſſen, hat ſie da in den Urſtand zurückverſetzt, und es hätte ſich aus dieſem Einfall, alle Wetter noch einmal, ja! eine klaſſiſche Komödie machen laſſen. Er hat die Heroſtratesgeſtalt verpatzt; aber dieſe Geſtalt taugt ſicher für eine Tragödie, und Fulda hat das immerhin geſpürt. So hat er denn auch jetzt

Digitized by Google

einen Konflikt gebracht, der gewiß viele dramatische Möglichkeiten birgt. Aber für Ludwig Fulda gibt es offenbar keine Möglichkeit, ein wirkliches Drama zu machen.

Ein königlicher Herr, der von seinem ersten Diener überragt wird. An Geist und Herz, an Menschlichkeit und Begabung. Der Perserkönig Kosru ist ein großer Herr; weil er eben der König ist. Aber sein Minister Artaban ist die größere Persönlichkeit. Wäre Artaban König von Persien, Kosru würde es schwerlich zum Minister bringen, und, wenn er sonst keine Protektion hat, wohl nur eine bescheidene Karriere machen. Wem von allen schreibenden und schaffenden Menschen ist nicht aus der Lektüre von Bismarcks „Gedanken und Erinnerungen" schon einmal der Gedanke aufgeflogen, dies könne ein Drama geben: Herr und Diener. Ein König, der seinem überlegenen Minister alles verdankt, Ruhm und Sieg und Glanz, Macht und Herrschaft, der aber zuletzt die überragende Bedeutung seines Paladins nicht mehr erträgt, der zu wetteifern beginnt, wo er ohne Wettkampf genießen dürfte, was der andere ihm leistet, der dann im weiteren Verlauf zürnt, wo er belohnen, haßt, wo er bewundern und lieben müßte.

Es ist, wie schon bemerkt, ein interessantes Thema. Fürsten sind ja komplizierte und nicht eben bequeme Herren. Sie haben so ziemlich alle zwar keine übermäßige Begeisterung, aber einen sehr scharfen Blick für den Persönlichkeitswert

Digitized by Google

ihrer Diener. Den Blick argwöhniſcher Eiferſucht. Denn dieſes fühlen ſie ſo ziemlich alle — und es liegt eine gewiſſe ausgleichende Gerechtigkeit darin, daß ſie es fühlen —, Perſönlichkeit, Genie, Anmut des Geiſtes und der hinreißende Zauber des Weſens ſind freilich eine Gnade Gottes, aber durchaus nicht immer dem Gottesgnadentum verliehen. Es gibt Fürſten, die einen erfolgreichen Diener ſo ſchnell als möglich vom Amt entfernen. Und es gibt Fürſten, die je mehr an einem Miniſter hängen, je talentloſer und unbeliebter er ſich zeigt.

Der Perſerkönig Kosru wäre von Haus aus gutmütig und gern geneigt, ſeinen Thron von einem genialen Miniſter ſtützen, heben, ſchmücken und polſtern zu laſſen. Es fiele ihm nicht ein, ſich ſelbſt und den eigenen königlichen Wert an dem Wert ſeines Dieners zu meſſen, wenn nicht ſeine Frau ... Und damit iſt der gute König Kosru denn eben zu ſimpel. Man ſagt ſich: ein lieber Junge, der nur aufgehetzt wurde, und der ſelber nicht Witz genug hat, über die Einflüſterung wegzukommen. Gar noch, wie leicht und ſchnell und mit welch kindlichen Mitteln er ſich aufſtacheln läßt. Das rückt ihn von Anfang an aus der Reihe der intereſſanten Menſchen, nimmt ihm bald auch überhaupt alle menſchlichen Eigenſchaften, und er iſt dann nicht mehr eine Perſon, zu deren Schickſal wir Beziehung finden, ſondern eine Theaterfigur, einfach: der König. Ein Prinzip oder, ſtrenger geſagt, ſo was wie eine Puppe, die in einen

Digitized by Google

interessanten Konflikt gestellt und darin bewegt wird. Er kehrt mit seinem Artaban aus einem Feldzuge heim; ist durch seines Ministers Kriegskunst Sieger geblieben, durch seines Dieners Tapferkeit aus Schmach und Lebensgefahr errettet worden, stiftet für die Kampfspiele, die er als Siegesfest anstellen ließ, einen goldenen Kranz ... und läßt sich von seiner Frau bereden, selber um diesen Preis sich zu bewerben. Natürlich ist es Artaban, dem er ihn abgewinnen muß. Denn Artaban hat schon alle anderen Kämpfer in den Sand gestreckt, hat also den Siegerkranz schon errungen. Das ist schlecht, weil es töricht ist. Dieser König hat in ernster Feldschlacht, als es um Blut und Leben ging, mit dem eigenen Schwert Gefahr und Feinde nicht vom Leibe sich halten können, hat den stärkeren Arm und die bessere Waffe seines Dieners nötig gehabt ... und geht nun hin, mit eben diesem Diener um einen goldenen Preiskranz zu fechten. Das ist ein wenig borniert von dem König, ganz abgesehen davon, daß es nicht sehr vornehm ist. Man könnte sagen: die alten Perser waren nun einmal so! Aber das darf wohl kaum als eine Motivierung gelten. Die alten Perser gehen mich gar nichts an, zum Teufel! Und wenn sie wirklich so gewesen sind, dann sind sie für ein modernes Schauspiel nicht zu gebrauchen, und dann hätte das Stück eben bei den Ägyptern oder bei den Griechen oder bei sonst einem Volk spielen sollen, das gescheiter ist und taktvollere Könige hatte. Es sind eben nicht die

Digitized by Google

alten Perser, sondern das ist Ludwig Fulda. Und wenn sein König abgeht, um mit Artaban zu fechten, ist er für uns so ziemlich erledigt.

Natürlich läßt Artaban sich besiegen. Natürlich durchschaut die Königin diesen neuen arroganten Edelmut des Ministers. Diese Königin Odatis haßt nämlich den Artaban, natürlich, weil sie ihn früher einmal geliebt hat. Man muß „natürlich" sagen, so sehr nach der Schablone ist dieses Fädchen geknüpft. Artaban hat Odatis als die Braut des Königs eingeholt, hat sie von ihrem Vater übernommen, und zur Hochzeit nach Persien geführt. Auf dieser Reise wurde der bräutliche Zug von Wegelagerern überfallen. (Natürlich.) Und Artaban verrichtete bei dieser günstigen Gelegenheit unter den Augen der Königsbraut (natürlich) Wunder an Tapferkeit. Odatis verliebte sich in Artaban, der aber hat sie in seiner Treue für den angestammten Herrn verschmäht. Deswegen also haßt nun die Königin den Artaban, deswegen hetzt sie gegen ihn. Fulda sucht Motivierungen zu geben, aber er findet nicht den Weg, sie ins Innere der Menschen zu verlegen. Deshalb sind seine Motivierungen eher Intrigen, sind äußerlich angeknüpfte Fäden, und dieser ganze Handel mit den Räubern, der verschmähten Liebe, die sich in Haß verkehrt, all dies ist ... wie soll ich sagen? ... Kitsch.

Bei alledem enthält der erste Akt eine wirksame Szene. Wie nämlich der König den Artaban all seine Ämter und Würden nimmt, ihn vom Hof

Digitized by Google

verbannt, wie Artaban sich schweigend fügt, und der König ungeduldig in ihn dringt: Wehr' dich doch! Lehne dich doch auf! Ich tu dir ja Unrecht! Sag's doch heraus! In dieser Szene ist der Konflikt gleichsam auf seinen Boden gestellt. Bliebe er da, es hätte noch einige wertvolle Szenen, und vielleicht ein wertvolles Stück geben können. Aber das Schauspiel gleitet immer wieder aus, rutscht ins Theatralische und wird mehr und mehr äußerlich, rechnerisch, unlebendig.

Artaban lebt (im zweiten Akt) einsam auf seinem Schloß. Mit Gülsade, seiner Frau, die so schön ist, daß er sie niemals an den Hof bringen wollte. Aus Edelmut und Dienertreue. Damit sie die Schönheit der Königin nicht in den Schatten stelle. Der König verirrt sich auf einer Jagd und kommt ins Schloß des Artaban. Er sieht Gülsade, verliebt sich in sie, will sie sogar zu seiner Königin machen, will sie bereden, mit ihm zu fliehen, und gibt ihr seinen Dolch, damit sie etwa mit diesem ihren Mann aus dem Wege räume. (Kosru scheint zu glauben, es fehle im Hause des kriegerischen Artaban an Dolchen und Schwertern.) Artaban errät, was vorgefallen. Du darfst mir meine Frau nicht rauben, spricht er zum König ... aber ich schenke sie dir! Gülsade zückt den Dolch gegen den König, was diesem persischen Fürsten Veranlassung gibt, ... Artaban als Hochverräter in Haft zu nehmen und mit fortzuschleppen. Im dritten Akt ist Artaban zum Tod verurteilt. Aber nun ist die Sache weniger ein Wettstreit zwischen

Digitized by Google

Herr und Diener geworden, als vielmehr eine Weiberangelegenheit, die uns nicht sonderlich fesselt. Gülsade ist ihrem Manne heimlich gefolgt, dringt zur Königin ein, enthüllt ihr die Treulosigkeit des Königs und die Unschuld des Artaban. Jetzt stachelt Odatis den Kosru zum Äußersten, gesteht ihm, daß sie den Artaban geliebt habe und ihn deswegen hasse, erwartet nun irgendeine Tat vom König, mit welcher er vielleicht doch noch seine Überlegenheit retten könne. Aber Kosru weiß jetzt nichts anderes mehr, und sticht sich tot.

Das alles ist äußerlich, wie man wohl merkt, geht nirgends in die Tiefe, entblößt keine Menschlichkeiten und singert nur obenhin an einem Konflikt herum, in dessen Kern manche seelische und dichterische Möglichkeiten schlummern. Aber sie schlummern ruhig weiter. Ludwig Fulda bringt es nur zu einer leidlichen Theaterspannung, bringt es nur zu ganz konventionellen Wirkungen. Sein Temperament, das sanft und nett ist, trägt ihn nicht höher. Sprachlich hat er sich in dieser Arbeit noch am meisten aufgeschwungen, hat in manchen knappen Ausdrücken, in manchem Wort, das gut in den Dialog gestellt ist, eine saubere Arbeit geleistet.

Das Burgtheater vergoldet dieses Stück mit der funkelnden Pracht seiner Ausstattung. Man sieht eine altpersische Königshalle, farbenleuchtend, von Sonne durchflutet, und kann schwerlich irgendwo anders eine schönere Dekoration sehen. Glänzend sind die Frauen in dieser Aufführung.

Digitized by Google

Frau Bleibtreu als Königin Odatis von jenem herrlich strömenden Feuer der Ehrsucht, das sie als Gräfin Terzky im „Wallenstein" schon ein- für allemal klassisch gemacht hat. Dann Fräulein Wohlgemut als Gülsade, schön wie ein Traum, daß man geneigt ist, ihr Unrecht zu tun und sie für weniger begabt zu halten. Aber sie hat auch Talent und Leidenschaft. Nur die hohe Vollendung fehlt ihrer Jugend noch. Herr Reimers als König war gar zu primitiv, zu sehr deklamierender Held und also zu unpersönlich. Herr Heine gab den Artaban, und ich fürchte, er hätte diese Rolle nicht spielen sollen. Mit ihm wurde der treue Diener ein Intrigant, ihm glaubte man weder die selbstlose Hingabe noch die edle Anhänglichkeit, und das Stück bekam also auch noch ein entstelltes Gesicht. Der Artaban müßte ebenfalls von einem Heldenspieler gegeben werden. Zwei naive Heldenjünglinge müßten hier nebeneinander stehen, dann wäre wenigstens das Stück plausibler geworden.

Ohne besondere Teilnahme wurde dies Schauspiel angehört, und ohne besonderen Enthusiasmus applaudierte man nach den ersten zwei Aufzügen die Darsteller. Zuletzt aber zerflatterte der Beifall schon nach wenigen Sekunden und das Publikum ging ein bißchen ermüdet und ein bißchen enttäuscht aus dem Theater.

Digitized by Google

Viele Künſtler erſcheinen jetzt im Theater. Künſtler als Helden von Theaterſtücken. Natürlich durchwegs große Künſtler, lauter Genies. Ganz einfach, das Feinſte, was man hat. Freilich wäre es ſehr nett, wenn jemand einmal die kleinen Künſtler auf die Bühne brächte. Der Abwechſlung halber. Die Tragödie der halb und ganz Talentloſen. Das mag ſeine Schwierigkeiten haben, wäre aber doch eine Aufgabe, die einen blutigen Spötter oder einen zarten Dichter locken könnte. Einſtweilen wird nur die große, die wahrhafte, die, ſagen wir es nur heraus, gottbegnadete Künſtlernatur dem deutſchen Volke dramatiſch erläutert. Von Felix Philippi und Otto Ernſt. Bei Philippi ſchwärmen die Muſiker für Bach und ſpielen Fugen. Bei Otto Ernſt ſind ſie von Beethoven entzückt und ſpielen die Paſtorale. Das iſt vielleicht ein Fortſchritt. Bei Philippi geht ihr höchſtes Glück nach einem Autogramm von Bach. Bei Otto Ernſt gerät der Muſiker über eine Beethoven-Büſte in Ekſtaſe. So ſind die Künſtler nun eben. Felix Frank, der Komponiſt von Otto Ernſt, erklärt ſogar, er wiſſe, was dieſer Beethoven-Kopf jetzt denkt. Und er ſpielt ein Thema des Meiſters. Gerade das denkt er jetzt. Iſt es nicht wunderbar? Man erhält da tiefe

Digitized by Google

Einblicke in die Künstlernatur. Allein Philippi, ebenso wie Ernst stellen die Künstler auch in künstlerische Konflikte. Philippi zeigt einen Maler von Neid zerrissen, von Größenwahn vernichtet, Otto Ernst zeigt seinen Musiker in Tobsucht geraten über eine schlechte Rezension, aus allen Angeln seiner Seele geschleudert von einer Zeitungsnotiz.

Der Kampf des Künstlers gegen die Kritik. Von Otto Ernst, der seine oft verwundete Achillesferse panzert, auf den Boden stampft und einmal der Presse die Meinung sagen will, Abrechnung halten mit allen, die seinen Flachsmann nicht gepriesen. Otto Ernst als Erzieher. Denn es ist nicht bloß eine Künstlerkomödie, es ist vor allem ein Journalistenstück, das Otto Ernst in seinem Zorn geschrieben.

Die Presse ist reif geworden für eines Dramatikers eiserne Faust. Längst schon widerspricht Gustav Freytags harmlos-gefühlvolles Lustspiel der bittersten Wirklichkeit von heute. Der alte Schmock lebt noch, das ist freilich wahr, ist immer noch brillant und findet jetzt wohl nimmermehr, um ein ehrliches Geschäft zu beginnen, „heraus aus der Literatur". Aber so harmlos, wie in den Kleinstädterzuständen der anno Vierundfünfzig jung befreiten Presse, geht es heute nicht mehr zu, auch nicht mehr so gemütlich. Mit zerrütteten, von bösen Giften durchseuchten Kräften arbeitet die papierene Großmacht, den Schein des vergeudeten Ansehens zu wahren. Neu

Digitized by Google

aufkommende Generationen büßen die Sünden liederlicher Vorfahren. Das Unternehmertum herrscht in großen Meinungsfabriken, und im Dienst spekulierender Ausbeuter frondet ein schreibendes Proletariat, unbedankt und verachtet und erbärmlich abgelohnt für alle Opfer an Herzblut und Hirn, an Talent und Nervenkraft. Die Komödie oder das Trauerspiel dieser furchtbar betrogenen Betrüger ist noch ungeschrieben. Noch keiner hat die Journalisten von heute gezeigt, wie sie sind; diese tolle Gesellschaft von der tollsten Mischung. Handwerker, die brav ihre Zeilen schinden, entgleiste Existenzen, die zum willigen Werkzeug politischer oder kapitalistischer Streber sich hergeben, zermürbte und ihrer Ideale beraubte Dichter, die als Diurnisten des öffentlichen Amüsements verenden, zynische Karrieremacher, die ihre dirnenhafte Gesinnung an die Meistbietenden verkaufen, müd gewordene und dekouragierte Weltverbesserer, von der härtesten Not gebändigte Hitzköpfe, dann wieder glänzende Geister, die leichtsinnig und mit kindlicher Großmut ihre Gaben jeden Tag zum Fenster hinaus auf das Pflaster werfen, fanatische Propheten auch, die glühend an ihre heilige Mission glauben, Simulanten der Biederkeit, die ihr armseliges Schäfchen im Dunkel scheren, Bettler, die unverschämt sind, und Beutelschneider, die sich schamhaft gebärden, Helden, die mannhaft für die Überzeugung kämpfen, und Straßenräuber, die, tapfer genug, den hellen Tag nicht scheuen, vor-

Digitized by Google

laute Dreinredner, die ihr Geträtsche aller Welt aufdrängen, und Vollnaturen, die ihr überschäumendes Temperament verbrausen müssen. Die Presse ist reif geworden für eines Dramatikers eiserne Faust.

Er könnte zweierlei Stücke schreiben, zweierlei Zustände schildern. Entweder wie diese bunte Gesellschaft auf das öffentliche Leben einwirkt, wie diese sonderbaren Elemente, die zwei- und dreimal täglich auf die Welt losgelassen werden, die allgemeine Verwirrung steigern, wie sie die Menschheit erziehen und demoralisieren, aus tausend Gefahren retten und in tausend Gefahren stürzen, wie sie nützen und schaden, und dabei selbst zum geringsten Vorteil nicht gelangen, indessen Unternehmerschlauheit am Gewinst sich mästet. Oder er könnte sie zeigen in der ganzen Vergeblichkeit ihres Ringens und Schaffens. Wie sie dem Leben dienen und dabei selbst vom Leben ausgeschlossen sind, den Ruhm verteilen und dabei selbst ruhmlos bleiben, Glanz spenden und in Finsternis dahinwandeln. Wie sie immer und immer nur anderen zum Erfolg, zu Ehren, zu Rang und Macht verhelfen. Arme, gefoppte Burschen, die das Wagentürl halten, wenn andere in die Karosse steigen, ausgefrorene Schnarrposten, die immerzu „Gewehr heraus!“ schreien, wenn die Prinzen und Prinzessinnen des Tages, die falschen und die echten, einherfahren, die Leiter halten, auf der andere emporsteigen, neidlose Komparsen, Stichwortbringer der Lebenskomödie, in der andere die

Digitized by Google

guten Rollen spielen, bezahlte und freiwillige Claqueure bei anderer Leute Erfolgen, Beifallsklatscher aus Beruf, Neigung, Notwendigkeit und Bedürfnis, bei allen Festen der Erde geduldete Zuschauer, am Ende aber immer enttäuscht und lächerlich armselig, wenn eines langen, mühseligen Daseins Bilanz abschließt mit Makulaturpapier.

Den modernen Journalistenroman hätte Zola zu schreiben vermocht. Das moderne Journalistenstück wird in Frankreich möglicherweise seinen Brieux finden. In Deutschland nahm Otto Ernst diesen von Leben glühenden, fiebernden, nach Gestaltung rufenden Stoff in die Arbeit. Und er betrachtet das Problem der Presse unter dem Gesichtswinkel — eines Musikreferates.

Ihm also ist es lediglich um die Theaterkritik. Der Bühnenliterat schilt die Zeitungsliteraten. Weitere Perspektiven gibt es für seinen Schreibtischhorizont nicht. Kümmerliches Gezänke um kümmerliche Eitelkeit. Höchst persönliche Gekränktheit um lästiger Tadler willen, dramatisiert und in fünf Akten über die Bosheit der Rezensenten greinend. Denn auch die Kritik faßt Otto Ernst auf eine enge, kleinliche Weise an. Er könnte sie als aufgeblasen und wertlos beschämen, könnte mit flottem Künstlerübermut zeigen, wie sie vor dem Erfolg auf dem Bauche liegt, wie sie genasführt wird, während sie zu führen meint, wie sie bei aller Wichtigtuerei trotzdem in allen ihren Bemühungen fruchtlos, ja nebensächlich bleibt, an ihren nichtigen Günstlingen zu Schanden wird,

Digitized by Google

und doch niemals dem wahren Künstler die Wege zu sperren vermag. Er könnte sie lächerlich machen, wie sie nichts verhindern und nichts fördern kann, und könnte über ihr Schwätzen den fröhlichen Glauben an das allein wertvolle, allein seligmachende Schaffen aufrichten. Oder er könnte in einem ernsteren Konflikt zeigen, wie ein ehrlicher, zart gesinnter Künstler, zu naiv, um an kalte Böswilligkeit zu denken, von einer niedrigen, verleumderisch-gehässigen Kritik im Innersten verwundet wird. Wie alle Zweifel an sich selbst bei dem gut gezielten Schimpf in ihm aufwachen, wie ein hämischer Rezensent den Arbeitsmut des ehrlich Schaffenden lähmt und damit der schwersten Sünde wider den Geist schuldig wird.

Sein Felix Franck aber gerät über eine Zeitungsnotiz in grenzenlose Wut. Keinen Augenblick wird er wankend an der eigenen Begabung. Er ist nur rasend darüber, daß man ihn, Felix Franck, ihn, das Genie, beschimpfen darf. Darüber kann er sich durchaus nicht beruhigen. Daß der „Goldjunge" einmal in der Zeitung gezaust wurde, schwillt zum düsteren Familiengemälde an. Im vierten Akt noch sitzen Mutter und Sohn geknickt im Dämmerlicht, führen aus dunklen Zimmerecken schwermütige Gespräche miteinander. Stimmung der Szene und des Tones ungefähr: Verina und die von Gianetino Doria geschändete Tochter. Mutter, was habe ich den Menschen getan, ruft Felix und bricht in Tränen aus. Es ist entsetzlich. Derart kommt dieser herr-

Digitized by Google

liche Künstler absolut nicht darüber weg, daß er verrissen worden ist. Sein ganzes, ziemlich beträchtliches Selbstbewußtsein reicht nicht aus, und auch sein Verstand langt nicht so weit, ihm die lächerliche Bedeutungslosigkeit solcher Angriffe klar zu machen. Nicht einen einzigen Moment hat er, in welchem er seiner Kunst sich zuwendet, um an ihrer Hand zu einer schöneren Tagesordnung überzugehen. Kaum erscheint jedoch ein harmloses Backfischchen und lispelt zwei lobende Worte, gerät er deshalb ebenso in Verzückung, wie er vordem wegen einer Schimpfnotiz außer Rand und Band geraten. Soll man ihn nicht für einen eitlen, selbstgefälligen und beschränkten Burschen nehmen, dann hätte doch gezeigt werden müssen, wie der Künstler und der Mensch in ihm auf eine ehrliche, aber verneinende Kritik reagiert. Otto Ernst jedoch unterscheidet in seinem Zorn nur zwei Arten von Rezensenten: die, welche tadeln, das sind die Schurken, die, welche loben, das sind die Ehrenmänner.

Ein kärgliches Halbdutzend possenhaft outrierter Figuren, das sind die Journalisten. Die schmale Beute, die Otto Ernst aus der vorhandenen Fülle der Gesichte und Gestalten errungen. Der Kernpunkt des modernen Zeitungsproblems: ein Konzertbericht. Ein Jüngelchen, das sinnlos zappelt, weil der Huldigungstribut seinem Kunstfleiß diesmal verweigert wurde, zeigt die Schmerzen einer Künstlerseele. Aus solch blechernen Konflikten wird eine Komödie geschmiedet.

Digitized by Google

Otto Ernst / Die Liebe höret nimmer auf

Lieber Gott, wie peinlich ist das, wenn der Theaterdichter uns irgendeinen Charakterzug seines Helden, irgendeinen Gedanken, irgendeinen Ausspruch als besondere Feinheit kredenzt, wenn er uns merken läßt, daß er es für eine Haupt- und Paradefeinheit hält, und wenn wir so trübselig dabei sitzen und gar nicht finden können, daß wir mit Feinheiten traktiert werden. Der junge Komponist Bruno Sommerkamp, der uns von Otto Ernst als Genie vorgestellt wird, hat einen Anfall von Schöpferlaune und erklärt seiner Frau, er möchte einen „Don Juan" schreiben. Aber ...

Als Zwischenbemerkung sei hier eingeschaltet, daß der junge Bruno Sommerkamp just in dem Augenblick von der Schöpferlaune übermannt wird, in welchem er seiner Frau die Zumutung stellt, seine Geliebte ins Haus zu nehmen. Die arme Frau ist natürlich in ihrem Innersten aufgewühlt und verwundet von diesem Ansinnen. Aber Bruno kommt bei dieser Gelegenheit auf die Idee, auch einmal einen Don Juan ...

Noch eine Zwischenbemerkung: es ist gewiß die schwerste Sache, die es gibt, einen großen Künstler zur Hauptgestalt einer Komödie zu machen, und uns davon zu überzeugen, daß es wirklich ein großer Künstler ist. Wie sollen wir glauben, daß

Digitized by Google

wir einen großen Maler, Dichter oder Musiker vor uns haben, da er doch auf der Bühne weder malen, dichten noch komponieren kann. Er muß schöpferische Augenblicke, muß Momente der Inspiration haben. Allein Schöpferlaune und Inspiration sind so völlig innere Vorgänge, daß sie durchaus nicht nach außen, unmöglich zu dramatischer Sinnfälligkeit sich wenden lassen. Freilich ist es ein Mittel, wenn der Künstler dann (auf der Bühne) von Einfällen spricht, wenn er mit Plänen zu irgendwelchen neuen Werken nur so um sich wirft, das hat allerdings auch seine Fährlichkeiten. Denn erstens wird so ein Künstler, der alle fingerlang einen neuen, großen Plan, einen neuen Einfall kriegt, der alle Augenblick ein neues Werk in sich entstehen fühlt, nach zwei, drei Akten eher komisch als imposant. Zweitens erwehrt man sich kaum des Eindruckes, der Autor habe nicht bloß die von ihm geschaffene Künstlergestalt fürstlich ausstatten, sondern er habe dabei auch mit seinem persönlichen Reichtum an Ideen ein bißchen renommieren wollen. Für alle Fälle aber: es ist ein Mittel. Nur, daß ein junger Komponist keinen Augenblick an Wolfgang Amadeus Mozart denkt, sich keinen Augenblick durch solches Erinnern geniert fühlt, und ganz einfach sagt: ich möchte einmal einen Don Juan schreiben, ich! Das ist wohl ein Mittel, uns von dem beneidenswerten Selbstbewußtsein des jungen Komponisten zu überzeugen, nicht aber von seinem Talent.

Bruno Sommerkamp geht noch weiter. Sein

Digitized by Google

Don Juan soll nicht der gewöhnliche „Feld-, Wald- und Wiesen-Don Juan" werden, sondern einer, dessen Taumeln von Weib zu Weib nur ein „unersättlicher Wissensdurst des Herzens" wäre. Da haben wir die Feinheit; sollen uns angeweht fühlen vom heißen Atem eines glühenden Gedankens, erhoben von einer neuen Sexualphilosophie. Aber wir fühlen uns weder angeweht noch erhoben. Denn Herr Bruno Sommerkamp sagt nichts Neues, trägt nur mit komischer Wichtigkeit eine fadenscheinige Banalität vor. Weil ja der Don Juan niemalen etwas anderes gewesen ist, als der tragisch Enttäuschte, der unaufhörlich Sehnsüchtige, der Mann mit dem „unersättlichen Wissensdurst des Herzens". Es braucht kein Geist von Sommerkamp herzukommen, um das zu zeigen.

Wenn einer in Gesellschaft einen Witz erzählt, einen mißratenen Witz, und niemand lächelt auch nur dazu, wie peinlich empfindet man solch einen Moment. Das ist aber nichts im Vergleich zu dem peinvoll beschämten Gefühl, mit welchem man im Theater eine „Feinheit" verunglücken sieht, weil es eben keine war. Eine Alltagsarbeit kann verpfuscht werden, und niemand von uns wird dabei nur das mindeste spüren. Aber ein Kunststück muß gelingen. Sonst dementiert es sich selbst und seinen Urheber.

Mir ist es am schlimmsten, daß Otto Ernst gar nicht zu merken scheint, wie viele zarte Dinge er in seiner Komödie auf eine unzarte Weise an-

Digitized by Google

rührt. Die Zartheit, einen Künstlermenschen darzustellen, ihn auf die Bühne zu bringen, ihn unserer Sympathie und Gläubigkeit zu empfehlen, und ihn dabei diese unzarte Torenrede vom Don Juan als ein Paradewort in den Mund zu legen. Dann der unglaubliche Versuch, ihn vor unseren Augen komponieren zu lassen. Mit nachdenklich verdrehten Augen, mit einem leisen Vorsichhinsummen, als spränge ihm der Melodienquell nur gleich so über die Lippen. Hereinstürmen aus dem Nebenzimmer, das frischbeschriebene Notenblatt in der Hand. Gleich vorspielen und nachher losjubeln: das ist der Kern zu einem Klavierkonzert! Ach, wie anders, wie himmelweit anders, geht des Schaffens heimliche, in der Seelentiefe mit sich selbst ringende und keusche Arbeit vor sich. Und wie wenig keusch ist dieses komödiantisch tragierte Arbeiten, wie abgeschmackt in seiner theatralisch-pathetischen Gebärde, in seiner gezierten Koketterie, die von aller Zurückhaltung entblößt ist.

Dann ein anderes: das dieser junge Künstler dem Alkohol verfällt. Ein Griff ins Volle, ein Griff ins kompliziert Lebendige ist es, solch ein Schicksal zu fassen und es dramatisch zu entrollen. Ich hätte es dem in aller Problemenferne hinwandelnden Otto Ernst nicht zugetraut. Daß er's als einen Vorwurf für eine Tragikomödie erspähte, zeigt natürlich, wie viel Talent in diesem merkwürdig bürgerlichen, immer ein wenig über sich selbst gerührten Manne doch steckt. Wahrscheinlich hat ihn Otto Erich Hartlebens Ver-

Digitized by Google

hängnis ergriffen und angeregt. Wahrscheinlich wüßte er auch zu sagen, wie viel menschliches Leid, wie viel menschliche Schwachheit und Dämonie in diesem Untergang eines edlen, von Daseinslust glühenden Mannes sich enthüllt. Aber gestalten ... Gestalten hat er das nicht können. Und so was muß eben gestaltet werden. Dann mag auch der Alkohol als ein Mittel gelten, die Tragik des Lebensunbands, die innere Schuld der Daseinsfreude, die zerstörende Schuld der Daseinsfreude, die zerstörende Wut der aufschäumenden Lustgefühle dichterisch zu zeigen. Wenn der Alkohol aber nicht ganz und gar in Leidenschaft, in Dämonie und in Schicksal verwandelt wird, sehen wir doch nur eine Besoffenheit. Und wenn der Mensch im Verhängnissturz zur Tiefe saust, plötzlich innehält, in der Luft schwebt, ein Engerl wird, und sich wieder zur Sonnenhöhe aufschwingt, dann haben wir eine erbauliche, zur Abschreckung ersonnene, lehrreiche Geschichte gehört. Eine Geschichte mit der Moral: Kinder besauft euch nicht! Aber kein Schicksal hat sich hier mit menschlicher und dichterischer Notwendigkeit vor uns abgespielt. Wir dürfen in der Kunst ein Schicksal nicht zum Tode wenden und nicht zum Leben erretten, wenn wir's nur aus Willkür tun. Wir dürfen nicht töten, was noch Lebensrecht in sich hat, dürfen aber auch nicht atmen lassen, was nicht mehr atmen darf. Hier gilt eine Ethik, die mächtiger ist und unerforschlicher als die bürgerliche Moral.

Digitized by Google

Zwischen zwei Frauen steht der junge Künstler. Zwischen einer reinen, edlen Frau, die er mit seiner Seele liebt, und einer anderen, einer niedrigen, lasterhaften Frau, die er aus den trübsten Instinkten seines Wesens begehrt. Auch dies ist ein Problem, und auch diesen Konflikt greift Otto Ernst mit Kühnheit an und mit dem sicheren Wissen, daß der Menschheit ganzer Jammer darin verborgen sei. Aber auch dieser dramatische Konflikt entgleitet seinen Händen. Hier ist Sturz und Verhängnis. Bei Otto Ernst aber: innere Umkehr, Wandlung, Verklärung, guter Ausgang. Schluß mit Jubel. Das schlechte Weib, das mit Bruno Sommerkamp und mit Sommerkamps edler Frau unter einem Dache gehaust hat, geht auf und davon, läßt ihn sitzen, weil ein adeliger Lebemann sie nun heiraten will. Selbst das Kind, als dessen Vater sich Bruno Sommerkamp jahrelang gefühlt hat, nimmt sie mit fort, nimmt auch die Illusion der Vaterschaft, gesteht ihm tändelnd, jener adelige Lebemann sei der Urheber des Kindes, und fügt ihm so die bitterste Beschämung zu, die ein männliches Herz erfahren kann. Aber was tut's? Wenn die Dirne gegangen ist, kehrt die edle Gattin flugs zurück, trägt auch schon ein Ersatzkind, ein zweifelloses, im schwellenden Schoß, und über einem Glücklichen, Geretteten, Geläuterten senkt sich still zufrieden der Vorhang. Es wird nicht mehr gesoffen. Es wird nicht mehr gebummelt, keine Ehe wird mehr gebrochen. Die polygamischen Triebe sind erstickt.

Digitized by Google

Es gibt keine Probleme mehr. Hier ist Sturz und Verhängnis. Aber Otto Ernst bremst den Sturz, stoppt das Verhängnis, kehrt des Menschen Seele, ihren eingebogenen Charakter, wie einen Handschuh um, und wenn auch das Stück endlich und schließlich aus ist, die Liebe höret nimmer auf.

Nach einem Traktätchen schmeckt der Titel dieser Komödie, und wie ein Traktätchen endigt sie. Bibelverse werden zitiert, Erbauungssprüche werden hergesagt, und es ist, als sei man in einer Sonntagspredigt, als habe ein sanfter, rundlicher Pastor die rauhe, rissige, blutige Wirklichkeit mit seiner andächtigen, ein wenig zu seelenvollen und ein wenig zu fetten Sentimentalität gesalbt und geölt, daß sie nun glitscht wie eine nahrhafte und leicht verdauliche Butterstulle.

Digitized by Google

Alfred Sutro/Dorothys Rettung

Eine niedliche, sauber ausgezirkelte Komödie. Sie ist so hübsch gemacht, in allen Nähten so sauber gearbeitet, in allen Verschlüssen so tadellos funktionierend, und so blitzblank wie ein englischer Koffer. Ein „echt englischer", sagt man bei uns. Man hat seinen Spaß daran, solch ein Stück über die Bühne rutschen zu sehen. Man sitzt da und amüsiert sich gelegentlich, und gelegentlich ist man gespannt, und dann wieder ein bißchen gerührt. Zuletzt bemerkt man, daß die Sache nicht im geringsten anstrengend war, daß sie uns weder Kopfzerbrechen noch sonst irgendein seelisches Bemühen verursacht hat. Ein echt englisches Stück. Die Engländer lieben es nicht, im Theater zu Nachdenklichkeiten gezwungen zu werden, indessen wir jeden Abend bereit sind, uns im Theater mit allen möglichen schweren Problemen, Wahrheiten und Erkenntnissen herumzuplagen. Wir alle ...? Also: die besseren unter uns. Dann und wann. Oder ganz ohne Übertreibung gesprochen: Unter uns gibt es so was wie Sehnsucht nach einer dramatischen Kunst. Das englische Publikum spürt solches Verlangen nicht, hat in weiten Zeitläuften große Traditionen ohne Sehnsucht verschüttet gesehen, und eine dramatische Kunst muß in England jetzt von den paar führenden modernen

Digitized by Google

Geistern, von den Archer, Barker und Shaw, mühsam erkämpft werden.

Zierliche und niedliche Gestalten wandeln durch dieses Schauspiel, das uns aus London kommt. So blank und hübsch wie die jungen Herren und Damen, die man in den Illustrationen englischer Romane aufgezeichnet sieht. Sie sind so unwirklich hübsch und so unwirklich edel, wie es niemals lebendige Menschen sein können. Aber das ist ja auch durchaus nicht notwendig. Denn in England kommt es nicht darauf an, daß die Bühnengestalten lebenswahr, sondern daß sie zierlich, hübsch und edel sind.

In diesem Stück sind nun auch alle edel. Dorothy ist edel und liebt ihren einzigen Bruder so treu und innig, daß sie bereit ist, sich für ihn aufzuopfern. Dieser Bruder hat dem Geschäft, in welchem er angestellt ist, dreitausend Pfund defraudiert. Er hat das Geld einstweilen zu den Kosten eines von der Firma durchgeführten Brückenbaues in Ägypten gebucht. Wenn aber der Ingenieur, der sich von den ägyptischen Strapazen augenblicklich in St. Moritz erholt, nach London zurückkehrt und die Rechnungen prüft, wird der Unterschleif entdeckt. Dorothy wendet sich an ihren Bräutigam, an den Herrn Gresham, der ein Staatsbeamter ist. Sie sagt ihm nicht, was Arnold angestellt hat, sie sagt nur, daß ihr Bruder vor dem ... Konkurs gerettet werden soll. Herr Gresham besitzt ein Vermögen von zweitausend Pfund. Dorothy will, daß er sein ganzes Ver-

Digitized by Google

mögen für Arnold hergibt, sich noch tausend Pfund dazu borgt und aus einem rangierten Manne derart ein ruinierter Mann werde. Es ist viel verlangt, aber wenn er Dorothy liebt, wird er nett sein und ihr das Geld geben. So ist Dorothy.

Herr Gresham aber ist nicht nett, und er gibt ihr das Geld nicht. Jetzt hat Dorothy nur noch eine Hoffnung: der ägyptische Brückenbauer, der in St. Moritz rodelt. In seiner Hand liegt Arnolds Schicksal. Wenn es gelingt, diesen Mann zu kirren, ihn einzufangen und verliebt zu machen, daß er sein Punktum unter die Rechnungen setzt, dann ist Arnold gerettet. Stehenden Fußes fährt sie nach St. Moritz, rodelt und kokettiert mit dem Brückenbauer, fädelt ihn ein, verlobt sich sogar mit ihm. Nur um den teuren Bruder zu retten. So edel und opfermütig ist Dorothy. Daß man als die Braut eines anderen ehrlicherweise nicht auf einen fremden Mann Jagd machen darf, geniert den Verfasser des Stückes nicht. Er will, daß wir Dorothy für edel nehmen. Daß ihr Plan, einen Menschen liebestrunken zu machen, bis er zu Geldgefälligkeiten mürbe wird, der Einfall eines Kognakmädchens ist, dem Ideengang einer Büfettdame entspricht, hält der Verfasser für unwesentlich. Wir sollen auch nicht an Kognakmädchen denken, wir sollen keine Wirklichkeitsprobe mit dem Stück vornehmen; wir sollen nur eines vor Augen haben und immer wieder nur eines: Schwesterliebe! Und wir sollen glauben, daß die arme, kleine Dorothy edel ist.

Digitized by Google

Nun aber kommt eine wahrhafte Lichtgestalt, ein Gebild aus Himmelshöhen. Man sollte es faktisch nicht für möglich halten, daß solch ein Cherub von einem Menschen in Ägypten Brücken baut und in St. Moritz Bobsleigh fährt: der Herr Oberingenieur Eduard Thursfield. Wenn er sich wirklich so weit hinreißen ließe, die um dreitausend Pfund überschraubten Rechnungen zu signieren, dann würde er sich freilich zum Mitschuldigen Arnolds machen und aus purer Liebe zu Dorothy mithelfen, seine Firma zu bestehlen. Deshalb ist es so eingerichtet, daß Arnold schnell nach Thursfields und Dorothys Rückkehr aus St. Moritz ... dem alten Prokuristen Holland eine Beichte ablegt. So erfährt der eingefädelte Oberingenieur vom Prokuristen, was er fünf Minuten später von Dorothy erfahren hätte. Er besitzt fünftausend Pfund. Er opfert dreitausend, um Arnold zu retten. Auf der Stelle opfert er sie. Er ist edel. Er befiehlt Arnold, daß seine Schwester nichts von der Sache erfahren dürfe. Um Gottes willen nicht. Er will eben nur um seiner selbst willen geliebt sein, nicht aus Dankbarkeit. Er ist sehr edel. Wie er dann später dahinterkommt, daß alles nur ein abgekartetes Spiel war, wie er hört — und mit eigenen Augen sieht —, daß Dorothy schon einen Bräutigam hat, also gar nicht im Ernst daran gedacht hat, ihn zu heiraten, da wendet er sich freilich mit Schmerz und mit nicht unbegreiflicher Verachtung von dem netten Geschwisterpaar ab. Doch das Geld läßt er bei den

Digitized by Google

Rechnungen. Arnolds Errettung widerruft er nicht. Ja, wie nachher Arnold aus dem Geschäft fliegen soll, droht er mit der eigenen Demission. Denn er hat sich bei Dorothy dafür verbürgt, daß ihr Bruder in seiner Stellung verbleiben wird. Er ist ganz außerordentlich edel.

Aber ... auch der defraudierende Bruder Arnold ist ein edler Mann. Er hat an der Börse gespielt. In aller Unschuld. Er hat Verluste gehabt. Der arme Junge. Er hat die Differenzen aus der Kasse seines Chefs gedeckt. Doch er wollte alles wieder zurückgeben. Lieber Himmel ... ein junger Mensch. Bis hierher geht's auch noch an. Aber er weiß seine Schwester in St. Moritz. Er kann sich's vorstellen, warum sie diese Reise so plötzlich antrat. Gewiß nicht zum Vergnügen. Das muß sich der liebe Junge doch gleich sagen. Und er läßt sie wochenlang dort. Er geht nicht zu ihrem Bräutigam, bekennt nicht Farbe, damit Herr Gresham die verzweifelte Dorothy heimholt und vor Dummheiten bewahrt. Nur zuletzt, nachdem der ganze verwickelte Handel abgelaufen ist, rafft er sich auf. Er sieht, daß seine Schwester in heißer Liebe für den engelsgleichen Brückenbauer entbrannt ist; er sieht, daß der edle Ingenieur jetzt unter keinen Umständen mehr an Dorothys uneigennützige Liebe glauben will, und da geht er hin und beichtet dem alten Besitzer der Firma sein Vergehen. Nun braucht Dorothy die dreitausend Pfund des Herrn Thursfield nicht, nun hat kein Mensch mehr Interesse an Herrn Thursfields

Digitized by Google

Gefälligkeit, und wenn nun Dorothy sich Herrn Thursfield an den Hals wirft, darf er ruhig überzeugt sein, daß er um seiner selbst willen geliebt wird. Es ist eine edle Handlung, die Arnold da vollbracht hat, indem er hinging und seine Sünde eingestand. Nur hätte er es schon viel früher tun sollen, und nicht erst die edlen Rettungsversuche seiner Schwester mitansehen.

In diesem Stück gibt es eine einzige gute Gestalt. Dorothys alte Tante Klara. Sie ist nicht edel, sie ist nicht hochherzig und sie ist kein Engel. Sie ist eine ruhige Dame, die das Leben gern in Behagen abrollen läßt. Sie ist resigniert, aber mit Humor. Sie nimmt nichts mehr auf der Welt so recht ernst, und wenn sie über menschliche Dinge redet, sagt sie so obenhin lauter witzige, spöttische und nüchtern-satirische Dinge. Sie hat denn auch mit der Handlung weiter nichts zu schaffen, ist eben in ihrer Natürlichkeit für die Handlung eines solchen Stückes gleichsam unbrauchbar. Zu ihrer Funktion gehört es, den Dialog mit netten und munteren Bemerkungen auszustatten. Dadurch wird dieses Stück nur netter. Ganz sauber ist es in seiner englischen Technik; stellenweise amüsant, zum Schluß des dritten Aktes, wenn Dorothy zwischen ihren zwei Verlobten ins Gedränge gerät, sogar wirksam, und man braucht sich nicht zu ärgern. Daß es völlig ohne menschliches Gewicht ist, daß es in seiner Belanglosigkeit spurlos an uns vorübergeht, gehört zu den typischen Eigenschaften seiner Herkunft. Und es zeichnet sich

Digitized by Google

etwa nur noch dadurch aus, daß es uns keinen allzu schlechten Nachgeschmack zurückläßt.

Englisches Theater. In London sah ich einmal bei einem Gartenfest ein Stück. Das Gartenfest gab der vornehmste Klub Englands, und die nobelste Gesellschaft ließ sich dieses Stück vorspielen, auf einer Bühne im Freien, deren Kulissen lebende Taxushecken bildeten: eine Indianertragödie. Eine dramatisierte Kleinkindergeschichte, wie sie bei uns die Untergymnasiasten lesen. Berühmte Londoner Schauspieler, als Indianer geschminkt und verkleidet, hielten Kriegsrat, gruben den Tomahawk aus, kamen in veritablen Kanoes den Wasserlauf herangefahren, der die Wiese, auf der wir saßen, säumte, ein junger Häuptling wurde gefangen, an den Marterpfahl gebunden, und seine Geliebte erdolchte ihn, um ihn vor der Schmach des Martertodes zu retten. Die Todeszuckungen und das Sterben des mit gebundenen Händen aufrecht am Pfahl stehenden Schauspielers wurden als Leistung gepriesen. Wenn wir bei uns irgendwo solch eine entzückende Bühne im Freien hätten, deren Kulissen hohe Taxushecken bilden, wir würden uns irgendeinen historisch geschulten Dramaturgen suchen, daß er uns antike Dramen oder Rokokolustspiele im Schäferstil darauf inszeniere. In London führen sie einfach Indianergeschichten auf, und das elegante Publikum hört zu. Englisches Theater ...

Digitized by Google

Ernst Didering / Hohes Spiel

Hier ist ein neuer Mann aus Schweden. Kein neuer Prophet; keine neue Heilsbotschaft. Nur eben ein neuer Mann, den wir vorher nicht gekannt haben. Seine Stimme wäre schwerlich über Schweden hinaus- und bis zu uns herübergedrungen. Aber die deutschen Übersetzer sind fleißige Leute. Und sie haben bekanntlich alle eine Kulturmission.

Der neue Mann aus Schweden also. Sein Theaterstück ist anständig. Gute, manchmal sogar tüchtige Handarbeit. Ein bißchen großmaschig, ein bißchen locker im Gefüge, aber nirgendwo ärgerlich oder aufreizend. Er selbst verbreitet eine bürgerliche Behaglichkeit. Eine provinzmäßige Atmosphäre, die bedenklich ist. In der Buchausgabe seines Dramas stellt er sich den deutschen Lesern vor. Da erzählt er, als Einleitung, und damit man ihn kennen lerne, er habe den Goldhöpig in Norwegen bestiegen. Und setzt in Klammer dazu: 2560 Meter. Ferner erzählt er, daß er „siebenmal dem Tode nahe gewesen, infolge von Blinddarmentzündung". Es gibt sehr viele Leute, die 2500 Meter hohe Berge besteigen. Besonders bei uns in Österreich kommt das alle Tage vor. Namentlich während der Sommerferien. Nicht wahr? Und dann gibt es wieder sehr viele Leute,

Digitized by Google

die Blinddarmentzündung hatten. Wenn auch nicht siebenmal, so doch jedenfalls Blinddarmentzündung. Eine bedauerliche und schmerzhafte Krankheit. Aber, was hat das alles mit der dramatischen Dichtung zu tun?

Wenn wir einen neuen Dramatiker kennen lernen, fragen wir ihn ja nicht; was für Berge haben Sie bestiegen? Oder; wie oft haben Sie an Appendizitis gelitten? Der neue Mann erzählt uns ferner, daß er den Vesuv bestiegen habe. Das war gar nicht notwendig. Funiculi ... funicula ..., er konnte sich's ja bequem machen, und mit der Drahtseilbahn fahren. Er kann Florettfechten. Er kann Geige spielen. Er ist zweimal als Kandidat für die schwedische Volksvertretung aufgestellt worden. Er liebt die Botanik. Und er ist Beamter der königlichen Eisenbahndirektion in Stockholm. Herrlich. Aber, was hat das alles mit der dramatischen Dichtkunst zu tun? Was geht das uns an? Gar nichts. Er schreibt: „Schätze überaus die russische Dichtung." Dieser Satz klingt zwar nicht gerade hübsch, aber er ist wenigstens ein Fingerzeig. Er hätte genügt. Das eifrige Auspacken aller möglichen uninteressanten Privaterlebnisse ist bürgerlich und provinzmäßig. Es ist natürlich auch ein Fingerzeig, aber ein unfreiwilliger.

Das Theaterstück hat aber einen großen Vorzug. Es ist theatralisch; es ist spannend, es will die große Wirkung. Und es wirkt. Nicht sehr nachhaltig, aber im Augenblick doch sehr stark. Zwei

Digitized by Google

Menſchen ſind in Verſuchung geraten. Gunnar liebt Signe, die Frau ſeines Bruders. Und Signe hat Augenblicke, in denen ſie zu fühlen ſcheint, daß ſie Gunnar, den Bruder ihres Mannes, lieben könnte. Gunnar iſt ſchon ſo ſtark von ſeiner Leidenſchaft ergriffen, daß er nicht mit den anderen zur Jagd geht, weil er fürchtet, er werde ſich hinreißen laſſen und ſeinen Bruder erſchießen. Er ſagt das zu Ivar, der ſein Vater iſt und ſein Freund. Ivar liebt Signe auch. Er liebt Signes Gatten, Leunart, und er liebt den alten Vater der beiden Brüder. Er will Unheil verhüten. Er will dieſe Menſchen retten. Draußen, auf einer Felsklippe, ſteht in der Abenddämmerung ein Elch. Ivar reizt Gunnar, daß er den Elch von der Klippe ſchießt. Dann aber kommt jemand und ſagt, das ſei kein Elch, ſondern ein Menſch geweſen. Der Abend vergeht, und Signes Gatte kehrt nicht heim. Er iſt Arzt. Er kann freilich auf dem Rückweg von der Jagd zu einem Kranken geholt werden. Es iſt aber auch möglich, daß der Elch dort oben auf der Klippe ein Menſch geweſen iſt. Ein Menſch, den Gunnar alſo erſchoſſen hat, und der mit der tötlichen Kugel im Leibe direkt ins Meer ſtürzte. Die Nacht vergeht, und Signes Gatte kehrt nicht heim. Da treibt die Angſt und die Reue Geſtändniſſe aus dem Innern dieſes Menſchen hervor. Da tötet die Angſt wie die Reue alles verbotene Wünſchen und alle Leidenſchaft. Vor dem alten Vater, der ein Richter iſt, bekennt Gunnar das Verbrechen ſeiner Gedanken. Ivar, den man beſchuldigt, er

Digitized by Google

habe den Mord angestiftet, weil er Signe für sich haben wollte, richtet die Zusammenbrechende auf. Er hat es immer gewußt, daß jener Elch nur ein Elch gewesen, und daß Signes Gatte kommt. Und er kommt. Man sieht ihn nicht eintreten, aber man sieht noch, wie der Bann von allen Gemütern sich löst, wie sie nun befreit sind. Dann fällt der Vorhang.

Ein spannendes Theaterstück. Zwei Akte lang zappelt man: ist es ein Elch oder ein Mensch gewesen? Hat der Bruder den Bruder erschossen, oder kommt der Totgeglaubte zurück? Zwei Akte ächzt man unter der Sorge: ist dem Herrn Doktor etwas passiert, oder hält ihn wirklich nur ein gefälliger Patient so lange auf, bis das Stück zu Ende ist? Auch ein guter Gedanke steckt hier; Menschen werden jenseits ihrer Tat gestellt; sehen die Kehrseite ihres Beginnens. Wir können innehalten. Ein Gedanke, der keineswegs so neu ist, wie Ernst Didring glaubt, der aber außerordentliche Theaterfähigkeit besitzt. In dem brillanten Lustspiel von Sardou „Die guten Freunde" findet sich eine Szene, die diesem Stück verwandt ist. Da wird eine Frau vor dem Falle bewahrt, wird vor dem Ehebruch gerettet. Ein Schuß fällt. Sie glaubt, ihr Mann habe ihren Hofmacher niedergestreckt. Aber es war nur ein Fuchs (kein Elch), der bei Sardou erschossen wurde. Die Frau stand einen Augenblick jenseits ihrer noch ungeschehenen Tat, sie wacht auf und ist „geheilt", wie es in der Bühnensprache heißt.

Digitized by Google

Auch hier werden Menschen „geheilt". Ivar unterzieht den liebestollen Gunnar einer Kur. Er selbst sagt: „Die Operation ..." Ich habe diese Heilungen auf der Bühne, diese Kuren und Operationen nicht sehr gern. Sie vollziehen sich gar zu mathematisch, und der Doktor hat es gar zu leicht, seine Patienten gesund werden zu lassen. Mir ist aber auch dieser Ivar zu gescheit, der gerade dort einen Elch in Bereitschaft hat, wo er ihn braucht, und dazu die Umstände, die diesen Elch eine Weile lang für einen Menschen gelten lassen. Das ist eine ziemlich ungenaue, aber sehr bequeme Zoologie. Und wie haargenau klappt alles, was Ivar will. Daß Signes Gatte erst mit dem neuen Morgenrot heimkehrt. Daß niemand sonst, aber auch niemand, außer Ivar, es weiß, wo Signes Mann in dieser Nacht hingegangen ist. Kurz, alle diese Voraussetzungen, an die wir glauben müssen, sind allzu mühsam für uns und allzu komfortabel für den Verfasser.

Wenn dann Signes Mann endlich wieder nach Hause kommt, und wir aufatmen, weil er nicht totgeschossen wurde, besinnen wir uns darauf, daß für alle Leute, die das Stück nur vom Hörensagen oder aus der Zeitung kennen, die Spannung vorbei ist. Sie werden sich nicht mehr so aufregen wie wir, die wir die erste Aufführung sahen. Es ist also doch nur eine Premièrenüberraschung. Und wir besinnen uns darauf, daß dieser ganze Ehebruchskonflikt, diese Weltanschauung von Sünde und Gedankensünde, daß dieser verliebte

Digitized by Google

junge Herr, der gleich mit dem Schießgewehr auf seinen Bruder losgehen möchte, doch sehr banal, sehr primitiv und im Verlaufe der Theaterjahre sehr abgebraucht ist.

Dann besinnen wir uns auch etlicher Banalitäten im Dialog. Gunnar, der uns als Dichter vorgestellt wird, sagt, daß „jeder Sonnenuntergang für uns ein Sonnenaufgang für die anderen Menschen dort drüben ist". Das erinnert in seiner verblüffenden Selbstverständlichkeit an die Gedankensplitter von der Sorte: „Rote Krebse — tote Krebse". Und Gunnar, der Dichter, sagt: „Alles ist nur eine Zeitfrage; Leben und Tod, Sonnenuntergang und Sonnenaufgang". Das scheint doch eher eine Bemerkung für einen Uhrmacher, als für einen Poeten zu sein. Der alte Richter sagt: „Der Tod ist das Ende vom Rechtsstreit des Lebens". Er sagt das, weil er ein Richter ist. Aber zu Nestroys Zeiten hat man es viel besser verstanden, die Leute aus ihrem Metier herausreden und Vergleiche finden zu lassen. Auch war das Verfahren niemals neu. Was dieser Richter überhaupt an Trivialitäten zusammenredet, ist eine erstaunliche Leistung, wenn man bedenkt, daß er nur im letzten Akt erscheint. Es reicht für alle drei Akte aus.

Einmal sagt er: „Sich rächen tun nur die Götter." Aber an diesem schrecklichen „Rächentun" ist Ernst Didring gewiß unschuldig. Das muß dem Übersetzer angekreidet werden. Er übersetzt ja auch sonst manchmal sehr merkwürdig. Da

Digitized by Google

sagt zum Beispiel Signe einmal: „Es wird kalt und dunkel.“ Und Gunnar erwidert ihr: „Das ist nichts, gegen das, was es wird, wenn du gegangen bist.“ Man zerlege sich diese Antwort einmal: nichts — gegen das — was es wird — wenn du gegangen bist. Gunnar will offenbar ausdrücken: Wenn Signe von ihm geht, wird es kälter und dunkler, als nur je eine Nacht sein kann. Eine hübsche, zärtliche Wendung. Ein lyrischer Einfall, der vielleicht im Schwedischen gut gesagt ist, der aber bei seinem Eintritt ins Deutsche von der unbeholfenen Sprache dermaßen geohrfeigt wurde, daß ihm die Backen anschwellen, und man ihn kaum noch zu erkennen vermag. Kleine Entgleisungen sind ja verzeihlich, aber diese Entgleisung rumpelt schon tüchtig, und Herr Schering, der Übersetzer, möge entschuldigen, wenn ich ihn höflich an seine Kulturmission erinnere.

Er hat den ganzen Strindberg übersetzt, was ein großes Verdienst bleibt. Mit Ernst Didring hat er uns ein schwedisches Sudermännchen importiert, einen anständig frisierten, nicht aufreizend geschmacklosen Stückeschreiber, der uns nichts Neues bringt, der uns nirgendwo bereichert, der uns aber vielleicht noch manchmal ganz gut amüsieren wird.

Digitized by Google

Anker Larsen und Egil Nostrup/Per Bunkes Vorgeschichten

Unlängst hat ein überaus sympathischer junger Mann auf der Bühne des Burgtheaters seine Mutter gefunden; seine totgeglaubte, nie gekannte Mutter. Das Stück hieß „Madame X ...", wenn ich mich recht erinnere, und das Publikum war ganz entzückt, als die beiden sich in den Armen lagen. Denn solch ein Wiederfinden ist schließlich herzergreifend. Die Mutter starb freilich einige Minuten später, weil die Sache sie doch zu sehr angegriffen hatte; aber es fiel ja auch gleich darauf der Vorhang. So war die Mutter ohnehin nicht weiter vonnöten. Nun hat man auch diesmal wiederum einen Sohn seine Mutter finden lassen. Und versprach sich offenbar, man werde damit ebensoviel Erfolg haben, wie das vorige Mal. Warum auch nicht? Es schien den Leuten Freude zu machen, wenn ein Sohn seine Mutter, wenn eine Mutter ihren Sohn findet. Bedenken Sie: die Mutterliebe! Was läßt sich damit alles anfangen. Und was für ein Moment, wenn sich die beiden in die Arme stürzen. Da geht der Jubel im ganzen Haus los. Da sollen Sie einmal hören, wie der Beifall nur so donnert.

Aber es hat diesmal nicht Bums gemacht, und es hat nicht ein bißchen gedonnert. Die Leute wollten nicht. Sie gaben nichts darauf, daß ein

Digitized by Google

Sohn seine Mutter umarmt und dabei ausruft: Du bist's? Es war ihnen auch ziemlich gleichgültig, daß der Alfred, der bisher zu seiner Mutter „Tante" gesagt hat, von nun an zu seiner lieben Tante „Mutter" sagen wird. Es ist freilich ein wenig verwirrend, wenn ein junger Mensch zu seiner Mutter „Tante" sagt, und wenn er dann plötzlich seine Tante „Mutter" nennt. Aber am Ende ist das eine Sache, die sich leicht in Ordnung bringen läßt; und als sie dann endlich in Ordnung gebracht war, machte diese Tatsache nur wenig Eindruck auf die Leute. Sie hatten es drei Akte lang erwartet. Der Alfred ist ein uneheliches Kind; der Kammerherr, der sein Vater ist, heißt Johann Wolfgang ... Ganz wie Goethe. (Aber auch davon ließ sich das Publikum nicht rühren.) Dieser Vater ist ein Ochse. Denn es gehört zur alten Lustspieltradition, daß die Kammerherren Ochsen sind. Er möchte natürlich, schon seiner Frau wegen, nur ungern, daß man wisse, Alfred sei sein Sohn. Und die beiden Schwestern, die in dem kleinen Häuschen dicht vor dem Schloß des Kammerherrn wohnten, möchten natürlich nicht, daß man wisse, eine von ihnen sei die Mutter des Alfred. Deshalb muß Alfred zu ihnen beiden „Tante" sagen. Und deshalb erfährt er auch von Per Bunke erst, daß der Kammerherr sein Vater ist.

Per Bunke weiß nämlich nur vom Vater etwas Gewisses, und möchte gern herauskriegen, welche von den zwei Schwestern eigentlich den unehe-

Digitized by Google

lichen Alfred geboren hat. Er fürchtet, daß es Juliane war, die er seit fünfundzwanzig Jahren liebt, die er aber mit einem Fleck auf der Ehr' nicht gern behaftet sähe. Glücklicherweise ist es Sophie. Alfred liebt die Försterstochter. Der Förster aber will sein Kind durchaus keinem vaterlosen und mutterlosen Jungen geben. Dieser Förster hegt eine heftige Abneigung gegen junge Leute, die gar keine Eltern und nur Tanten haben. Er wird denn auch in dem Stück als ausgemachter Schurke behandelt. Weil er aber von seiner Theorie nicht abzubringen ist, muß Alfred, wenn er heiraten will, unbedingt seiner Eltern habhaft werden. Per Bunke, der die „Vorgeschichten" kennt, treibt den Kammerherrn in die Enge. Kurz, er bringt alles zu einem guten Abschluß. Er braucht nur unmenschlich lange dazu. Vier breite, ausgewalzte, endlos gedehnte Akte. Er bringt es auch zuwege, daß die wirkliche Mutter sich ihrem Sohne zu erkennen gibt. Aber, wie schon bemerkt, die Leute waren recht mäßig entzückt davon; und der große Moment, dieses Mutter!! dieser erhabene Augenblick ging nur unter dem schüchternen Hallo der Galerieclaque vor sich. Genau genommen ist das auch gut so. Wenn das Publikum jetzt wiederum entzückt gewesen wäre, dann hätte sich die Sache bei uns eingebürgert, und es hätte jedes Jahr mindestens ein Sohn seine Mutter wiedergefunden. Es wäre eine ständige Institution geworden. Gott behüte.

Wir haben diese alberne Komödie aus Däne-

Digitized by Google

mark bezogen. Dieser süße Kitsch, in dem alles Menschliche verfälscht und verzuckert ist, verlogen und in Trivialität getunkt, dieser Schmarrn, in dem alle menschlichen Triebe, Regungen und Gefühle lauwarmen Umschlägen gleichen, dieses Weltbild, das von einer bretternen Beschränktheit vernagelt ist, dieses Schicksal, dessen Fügungen und Beschlüsse von einem symmetrischen Gouvernantengeist am Fädchen gezogen werden, diese leicht verdauliche Speise für junge Gänse ist vor dreißig Jahren in Deutschland besser zubereitet, gemischt, komponiert und hergestellt worden. Besser, und mit mehr Phantasie, und mit Tempo. Die Marlitt, und noch weiter zurück die Birch-Pfeiffer. Und so weiter. Aber wir haben diese Komödie aus Dänemark bezogen. Wie vortrefflich und wie hervorragend muß ein deutsches Theaterstück schon sein, wenn es einmal den Weg ins Ausland findet, ein deutscher Roman, eine deutsche Novelle. Wir jedoch müssen den Schund, müssen die Mittelmäßigkeiten der ganzen europäischen Literatur jahrüber hinnehmen, müssen zusehen, wie die wertlosesten Ramschfabrikate aus allen möglichen fremden Sprachen auf unseren Bühnen, in unseren Zeitschriften, in unseren Verlagsinstituten sogar noch den Vorrang genießen. Wir ersticken in diesem Import. Wer befreit uns von dem Unfug der Übersetzer? Mit ihren Waggonladungen fremder Dutzendware sperren sie unseren Anfängern, unseren aufstrebenden Talenten den Weg, sperren und stopfen ihnen alle Zugänge zum

Digitized by Google

Theater, zu den Zeitungen, zu den Verlegern. Wer befreit uns vor der Übersetzerseuche? Diese Herren und Damen (meistens sind es Damen) geben vor, eine „Kulturmission" zu erfüllen, den geistigen Verkehr zwischen den Völkern zu vermitteln. Zum Teufel mit ihnen! Sie sind geistige Brunnenvergifter. Denn der Schund, den sie in so überwältigendem Maße dem Publikum zuführen, verdirbt den Geschmack. Außerdem schreiben sie alle, mit ganz wenigen Ausnahmen, ein gottserbärmliches Deutsch. Die bürgerliche Welt liest diese Stottersprache, verwendet mehr als die Hälfte ihrer Lektüre auf dieses in allen Gelenken schlotternde Übersetzerdeutsch, und verliert nach und nach allen Sinn für eine richtige Prosa, wird stumpf gegen wirkliche Qualitäten eines guten Stils.

Digitized by Google

Franzosen

Digitized by Google

Digitized by Google

Beaumarchais/Figaros Hochzeit

Josef Kainz hat dieses Stück geliebt, hat es auf die Bühne bringen und darin den Figaro spielen wollen. Es war nicht sein Steckenpferd, es war nicht seine fixe Idee, sondern unter vielen anderen Plänen, mit denen er umging, unter vielen anderen Einfällen, an denen er so reich gewesen, war dies ein Plan und ein Einfall. Zunächst hat er das Lustspiel des Beaumarchais neu übersetzt. Und das war auch nur eine von den vielen Arbeiten, die er über seine Berufsarbeit hinaus noch zu leisten pflegte. Es ist eine Übersetzung für das lebendige Theater geworden. Dialoge, die von Schauspielern leicht und mit Natürlichkeit gesprochen werden können. Diese scharf aufeinanderschlagenden Wechselreden klingen und sollen so klingen, als würden sie nicht nur in der deutschen Sprache hergesagt, sondern als seien sie in ihr auch ersonnen. Die Sehnsucht nach dem Original sollte auf den kleinsten Rest vermindert werden. So ist denn schon im Text dieses Stückes etwas von Kainz' eigenstem Wesen mitenthalten; ist mit darin verwoben und verwirkt. Etwas von seiner Anmut, von Kainz' hinreißendem Brio, von seinem prachtvoll kultivierten Geist, von seinem subtilen Geschmack, etwas von seiner Bravour haftet nun an diesem Stück. Man möchte sagen, ein leiser,

Digitized by Google

seiner Atem seiner Künstlerseele weht durch diese Dialoge.

Er hat den Figaro mit rasendem Erfolg gegeben ... in Berlin. Bei uns in Wien hat er es nicht durchsetzen können. Wie schreibt Hermann Bahr so unverständlich? „Schlenther glaubte, ruhiger Arbeit vertrauen zu dürfen." Machen wir derart Theatergeschichte? Ich denke: nein. Sondern stellen wir lieber fest: Kainz wollte den Figaro aufführen, wollte diese Rolle selber spielen, ist mit diesem Wunsch nicht durchgedrungen, und wir haben vielen fragwürdigen Kitsch, von der „Renaissance" bis zu „Hargudl", sehen müssen. Um den Genuß aber, Kainz als Figaro zu sehen, sind wir gebracht worden. Kainz hat jahrelang vergeblich gebeten, man möge dies unsterbliche Stück doch aufführen. Er hat auch jahrelang darauf gewartet, Regisseur zu werden. Wie sprach Herr Thimig am Sarge Kainz'? „Es ist dir nicht vergönnt gewesen! . . ." Nein, es war ihm nicht vergönnt. Weder ihm noch uns.

Was wären da für zwei interessante, verwandte und bezaubernde Gestalten zueinander gekommen. Kainz und Figaro. Und wie herrlich wären sie eins geworden. Kainz, dessen Wesen so wundervoll durchzogen war vom Linienschwung der späten Barocke, und dieser Figaro, der so voll der Grazie des achtzehnten Jahrhunderts dahinschreitet. Kainz, der Elastische, und Figaro, der Behende. Figaro, der im sprudelnden Sturz seiner Pfiffig-

Digitized by Google

keit mehr tiefsinnige und witzige Gedanken hat, als er selber weiß, und Kainz, der mit dem blitzhaften Aufleuchten seines Verstehens mehr Gedanken zu illuminieren vermochte, als drei Figaros haben können. Kainz, dem ein herrlicher Männertrotz gleich einer Flamme aus den dunklen Augen strahlte, und der schwarzäugige Spanier, dessen Mund noch glatt zu lächeln versteht, während seine Blicke schon Aufruhr und Rebellion lodern. Vor einem Jahr, vor einem kurzen Jahr, da kam der Frühling ins Land, wie jetzt, stieg, wie in diesen linden Tagen, vom Kahlenberg nieder, lief über die Gelände der Türkenschanze zur Stadt, in der alle Gärten zu blühen und zu duften anfingen. Da kam Kainz von seinen Reisen zurück, war ein aufrechter Mann und voll froher Hoffnung. Der neue Direktor hatte ihm die Aufführung des „Figaro" versprochen. Totgeglaubte, begrabene Wünsche sollten auferstehen und sich erfüllen. Jetzt aber, da der Frühling wieder zu uns kommt, schläft Kainz in der Erde, liegt da draußen auf dem Türkenschanzfriedhof in seinem allzufrühen Grab. Ach, wie lange schon! Und der neue Direktor hält sein Versprechen einem Verstorbenen.

Unwillkürlich müssen wir des geliebten Toten gedenken, während dies frisch lebendige Stück an uns vorüberwirbelt. Gleich einer Rakete stieg es einst aus der Tiefe eines geknechteten, beraubten, übermütig mißhandelten Volkes empor zum finsteren Himmel. Erweckend fiel sein feuriger

Digitized by Google

Schein in alle Herzen, und seine sprühenden Funken entzündeten den großen Brand der Revolution. Man erzählt, Beaumarchais habe, als sein Lustspiel zum erstenmal in einem adeligen Palast aufgeführt wurde, weil es im dichtgedrängten Saal zum Ersticken heiß wurde, den Stock genommen und ein paar Fensterscheiben eingeschlagen. Eine Anekdote, die bald nachher sinnreich gedeutet wurde. Frische Luft genug ist mit diesem Werk in die Welt gekommen.

Heute hat es uns keine Freiheitsbotschaft zu verkünden, die wir nicht schon vernommen hätten. Wir können den Tendenzworten unbeirrt, die unvergänglichen Werte dieser Komödie besser und gründlicher genießen. Aber ... gar so frei sind wir am Ende auch heutzutage doch noch nicht, daß uns die Tapferkeit dieses Stückes, seine schäumende Lust am Aufruhr, sein peitschender Spott, sein aufklatschender Hohn, sein sausendes Anrennen gegen das Unrecht nicht hinreißen und anfeuern würde. Mag sein, daß Beaumarchais ansonsten kein großer Dichter war. Eine unglaubliche Kraftnatur ist er gewesen, ein sprühender Instinktmensch, in all seiner Eitelkeit, in all seiner Prahlerei, in all seinen bedenklichen Abenteueraffären, in all seinem Hang zu kleinen und weniger kleinen Schwindeleien, ein wundervoller Kerl, mit einem Riß ins Große. Ein Hirn, in dem sich aller Elan, aber auch alle Sehnsucht, aller Leichtsinn, aber auch aller Drang nach Befreiung seiner Epoche aufgesammelt hatte.

Digitized by Google

Und dieses Stück ist wie ein Ausbruch des Urtemperaments, ist wie ein Akzent aus der Seele Frankreichs. Als hätte dies Volk in Beaumarchais den Mund aufgetan, als wäre die Stimme dieser ganzen Rasse auf Beaumarchais' Lippen laut geworden.

Bestrickend ist heute die schwebende Grazie des achtzehnten Jahrhunderts, die uns aus diesem Stück entgegenlächelt. Sein Schritt, der tänzerisch ist wie das Rokoko. Seine Handlung, die von Anfang bis zu Ende wie ein figurenreich verschlungenes Menuett anmutet. Aber so, daß wir sehen, wie die Dämonie menschlicher Leidenschaften im ziervollen Umgang jener Gesellschaft geschminkt und gebändigt wurde, wie alle Äußerungen niedriger, verbotener und wilder Triebe eine sanfte, zärtlich verschnörkelte Form annahmen. Und wieder so, daß wir sehen, „Figaros Hochzeit" ist eines der letzten Menuette, die von dieser Gesellschaft getanzt wurden. Vielleicht ihr allerletztes. Schon beginnt sich die Schminke von den Gesichtern zu lösen, schon fallen die Schönheitspflästerchen, und die Leidenschaft hat schon nicht mehr die Gezähmtheit, sich dem anmutigen Schnörkel zu fügen, streitet schon gegen die Form als gegen eine Lüge.

Die alte Commedia dell' arte reicht noch in dieses Lustspiel hinüber, mit ihren derb-naiven Späßen, mit Hanswurstmanieren, Ohrfeigen und Prügeln. Aber menschlich wahre Gestalten stehen in lebendiger Handlung gegeneinander. Mensch-

Digitized by Google

liche Charaktere entwickeln sich an einfachen Konflikten einfach durchschimmernd, beseelt und ewig gültig. Der Graf, der nicht bösartig ist, der aber aus Gewohnheit Welt und Leute als sein persönliches Eigentum ansieht, der seine Frau liebt, den aber alteingewurzelter Männertrieb und Müßiggang auf bequeme Seitenpfade lockt. Die Gräfin, die ihren Mann durch das Wölkchen kleiner Treulosigkeiten immer noch in seiner wirklichen Gesinnung erkennt und lächelnd Verzeihung gewährt. Der Page, der seine Männlichkeit sich regen fühlt: Frühlingserwachen. Niemals nachher ist eine Pubertätsgestalt mit solchem Duft und Zauber und mit solch rührender Zartheit hingestellt worden. Dazu Susanne, die muntere Verbündete ihrer Herrin, die — weil sie arm und ans Dienen gewohnt ist — frühzeitig schon gelernt hat, wie man die Männer zum besten hält, Susanne, die immer Fröhliche, die niemals ganz schuldig und niemals ganz unschuldig war.

Und Figaro, dies Selbstporträt des Beaumarchais. Mit ganz leichter Hand gestrichelt. Aber doch so, daß eine Kontur von unerhörter Kraft dieser Gestalt ein ewiges Leben gibt. Vollkommen Theaterfigur, Glanzrolle, mit scheinbar kühlen Griffen aus der alten Bühnentradition hergeholt und ein wenig nur übermalt. Plötzlich aber hört man ein wildes Herz in dieser Theaterfigur pochen. Ach, diese eine Szene, da Figaro der Lebenskundige, der Geistesgegenwärtige, der Fintenreiche, am Ende seiner Weisheit, seiner

Digitized by Google

Geistesgegenwart und seiner Finten angelangt ist, von Eifersucht verwirrt und blind gemacht, diese Szene, da ihm das Spiel aus den sonst so virtuosen Händen gleitet, sie hat klassische Gipfelhöhe. Wie sprudelnd ist dieser Monolog, wie stürzt er aus einer Brust hervor, die mitten entzweigerissen ist von Schmerz; und wie fein vermag es dieser Schmerz, sich selber zu belächeln. Ein Mann, der auf allen Straßen und Wegen, auf allen Hintertreppen und in allen Winkeln mit dem Dasein hat raufen müssen, ein Mann, der mit allen Hunden gehetzt und in allen Wassern gewaschen ist, und der in all seiner Mühsal zuschauen mußte, wie das Glück anderen, unfähigeren Menschen in den Schoß fiel, ein solcher Mann, an den Rand eines Abgrundes gedrängt, hält einmal Abrechnung mit dem Schicksal. Was für ein Meisterwerk ist dieser Monolog!

Während wir dieses Lustspiel an uns vorüberwirbeln sehen, rauscht von ferne Mozarts himmlische Musik auf. Ganz leise, ganz zart; auch wenn sie manchmal näher zu klingen scheint. Diese Musik wölbt sich wie ein heller Frühlingshimmel über dem kühlen, harten Boden der Komödie und sendet eine warme, lyrische Sonne her zu ihren Gestalten, die sonst in einer anderen, in einer weniger linden Atmosphäre, in der des Spottes, dahinwandeln müßten. Diese Musik durchdringt wie ein milder Schimmer von Versöhnung alle Szenen. Diese Musik ist in der Komödie wie die Blumen in der Knospenhülle. Und Momente

Digitized by Google

gibt es, da blüht sie hervor. Durchbruchstellen gewahrt man, da sprießen die Arien und Arietten wie von selbst auf. Diese Musik hat sich damals schon an den innersten Kern des Stückes gehalten, an das, was davon übrig bleibt, wenn die Tendenz verwelkt ist: an seine Menschlichkeit.

Digitized by Google

Molière-Abend

Wer ist denn die Dame mit dem weißen Federhut dort in der Parterreloge ...? Sie ist in der Dunkelheit des Saales nicht zu erkennen, und ich muß eben warten, bis es im Zwischenakt wieder licht wird ... Habe ich morgen nicht eine Verabredung ... oder ist das erst übermorgen ...? Im Augenblick weiß ich es nicht mehr; aber zu Hause werde ich nachschauen; es muß ja notiert sein.

Was kümmert mich denn jetzt die Dame mit dem weißen Federhut oder die Verabredung? Jetzt muß ich doch aufpassen. Man spielt ja ... und das Stück ist von Molière. Das nächste Stück heute abends ist ebenfalls von Molière. Von Molière!! ...

Gewiß, gewiß, ich will mir Mühe geben und aufpassen. „George Dandin" und „Die Schuld der Frauen". Zwei Prunkstücke des alten Theaters. Urformen des Lustspiels. Zwei Keimzellen einer ungeheuren, jahrhundertealten Literatur. Alle Ehebruchskomödien, alle dramatischen Ehebruchswitze bis zu Oskar Blumenthal, alle witzige und witzelnde Frauenpsychologie, alle galante Lebensweisheit und mondäne Aphorismenanmut feuilletonistischer Weiberkenner ist in diesen beiden Stücken schon enthalten, wie der Baum im Samenkorn.

Digitized by Google

... Aber wer mag die Dame in der Parterreloge sein? Der weiße Federhut ist prachtvoll und leuchtet blaß wie der frühe Mond im Dämmer des Zuschauerraumes ... Gewiß, ich will mir Mühe geben und aufpassen. Nur, daß es im Theater nicht das Richtige ist, wenn man sich Mühe geben muß. Es hilft auch gar nichts, sich: Molière!! zu sagen. Wenn einem dann doch wieder die Verabredung von morgen einfällt, und wenn man sich dann doch wieder nach Damen in weißen Federhüten umschaut, hat es gar keinen Zweck, „Molière" zu denken. Was nützen zwei, drei, sechs Ausrufungszeichen? Gar nichts.

Trotzdem, man muß versuchen, sich zu sammeln. Wie sprühend mag das damals alles gewirkt haben. Wie schäumend, wie hinreißend! Wie viel unvermuteter Reichtum quoll da auf. Wie mag das, mit prasselndem Hagelschlag und flammenden Blitzen, das Frühlingsgewitter einer neuen Zeit gewesen sein. Aus der Puppenhaftigkeit aller Theaterwursteln und Bajazzos schimmerte plötzlich die Lebendigkeit wirklicher Menschen hervor. Es mag damals wohl delikate Köpfe gegeben haben, die entzündet und berauscht waren, als ihnen aus den starren Pierrotmasken plötzlich menschliche Gesichter entgegenschauten ...

... Da habe ich mich nun wieder damit beschäftigt, nachzudenken, wer wohl droben in der Schauspielerloge sitzen mag. Verdammt, daß man so zerstreut ist. Aber es hilft eben nichts. Relativitäten taugen im Theater gar nichts. Wenn ich

Digitized by Google

einen alten Pokal in den Händen halte und mich erinnere, daß der edle Wein, der ihn sonst erfüllte, der einst daraus getrunken wurde, unsere Vorväter berauscht hat, werde ich deswegen auch besoffen werden? Ja, werde ich auch nur meinen Durst löschen können? Und ist es nicht die purste Heuchelei, mit dem leeren Pokal in der Hand zu tun, als sei man von all dem ausgerauchten, ausgetrockneten Wein angeheitert? Da will ich doch lieber gestehen, daß ich nüchtern geblieben bin.

Aus starren Theaterpuppen schimmerte plötzlich die Lebendigkeit wirklicher Menschen hervor. Damals. Um die Zeit Ludwigs XIV. Aber heute sehen wir aus der Lebendigkeit dieser Gestalten doch wieder die starren Theaterpuppen zum Vorschein kommen.

Der eingebildete Kranke, der Geizige, der Tartüffe, der Menschenfeind — das sind ewige Menschheitstypen. Repräsentanten menschlicher Charaktere. Um jeder dieser Gestalten schart sich eine enorme Gruppe von Söhnen, Enkeln, Urenkeln, eine ungeheure Familie, deren Ahnherren der Geizige, der eingebildete Kranke, der Tartüffe und der Menschenfeind sind. Unsere moderne Bühne hat nur eine einzige neue Gestalt geschaffen, nur einen einzigen Typus, der jenen ebenbürtig zur Seite steht. Den Hjalmar Ekdal.

Aber „George Dandin" und die „Schule der Frauen" ... wie vor einer alten, verblaßten Tapete sitzt man, und kriegt Augenflimmern von dem ewig wiederholten, unendlich in sich ver-

Digitized by Google

schlungenen, endlos verschnörkelten Muster. An wenigen Stellen glüht die Farbe noch frisch, da schimmert noch eine Blume, da funkelt noch ein Wort, da prickelt noch eine Szene. Aber das Ganze ist entfärbt und matt.

Die Frau, die ihren Mann betrügt. Der Mann, der wie ein Kalb sich den Strick um den Hals legen läßt, die Frau, die immer halb erwischt ist, die sich immer wieder aus der Affäre zieht; und immer wieder wird sie erwischt, und immer wieder entschlüpft sie, mit der immer gleichen Behendigkeit. Dreimal in demselben Stück. Dreimal wird George Dandin in drei Akten auf eine und dieselbe Weise geäfft, und Arnolph in der „Schule der Frauen" wird fünfmal in fünf Akten auf die eine und jedesmal gleiche Manier gefoppt. Für einen Abend und für einen Abend zweihundertfünfzig Jahre nach der Regierung des vierzehnten Ludwig ist das zuviel und zuwenig.

Man ertappt sich bei dem Gedanken, ob es morgen wieder regnen, und ob es vielleicht gar noch einmal schneien, oder ob es endlich Frühling werden wird. Frühling mit Sonne und Wärme und blühenden Kirschbäumen, mit Landpartien und Praterfahrten ...

Oben auf der Bühne wird George Dandin wieder einmal geprügelt; dann traktiert Arnolph seinen Bedienten Alain mit Fußtritten. Oder es rennen zwei zusammen, purzeln auf den Rücken und strecken die Beine in die Höhe.

Kavalierstheater für Rokokokavaliere. Die Welt

Digitized by Google

ist fröhlich und beschäftigt sich mit keinem anderen Problem, als mit der amüsanten Schwierigkeit, die es verursacht, in eines anderen Mannes Ehekammer zu gelangen. Diese Welt besteht überhaupt nur aus Kavalieren. Der Mensch fängt wirklich erst beim Baron an. Alles andere ist im Leben und auf dem Theater dieser Welt nur Staffage, stimmenlose Komparserie, Geschöpf ohne Eigenleben, ohne Seele, ohne Schicksal. Da sind Pächter. Aber alle Pächter in allen diesen Komödien gleichen einander wie Zinnsoldaten aus einer Spielereischachtel. Da sind Bauernburschen, und sie sehen einander ähnlich wie die Pions im Schach. Da sind Zofen, und so viel es ihrer in allen Komödien gibt, es ist immer eine und dieselbe Zofe. Vielleicht wird man in zweihundert Jahren auch an unseren Theaterfiguren solch eine leblose Schablone feststellen. Jedenfalls haben wir heute für unsere Theaterpuppen noch die Möglichkeit, allerlei Nuancen zu unterscheiden, die das Ganze erträglich machen. Aber solche Pächter, solche Bauernburschen und solche Zofen gibt es nicht mehr. Wir kennen sie nicht. Sie wirken wie alte Krippenfiguren aus der Vitrine.

Zwischen derber Wurstelkomödie und menschlichen, psychologischen Konflikten balancieren diese Komödien. Ein unsterbliches, geniales Balancieren. Die Leute prügeln sich und sagen wundervolle Weisheiten. Sie purzeln wie Kasperln auf den Rücken und auf die Nase und sprechen Worte von unvergänglicher Dichterkraft. Sie agieren und

Digitized by Google

benehmen sich wie Marionetten, schreiten durch einen Konflikt wie Holzpuppen, und an den großen szenischen Wendepunkten handeln sie manchmal wie große, im Tiefsten lebendige Menschen.

George Dandin, der zuletzt sagt: „Mir ist nicht zu helfen, ich habe ein schlechtes Weib ..." Und der gefoppte Arnolph, der über Agnesens Routine und Findigkeit ins Maßlose erstaunt. Das sind einige Momente. Alle erotischen und amoureusen Lustspielmotive sind in diesen Augenblicken enthalten. Aber bis diese Augenblicke herangewartet sind, reißt der dünne Faden der Aufmerksamkeit, der uns an diese Stücke noch knüpft, zehnmal wie Spinnweb entzwei. George Dandin ist vielleicht der erste Bauer, der in dieser Kavalierwelt nicht bloß Staffage und Komparse, sondern Hauptperson und Held sein darf. Als ein lächerlicher, läppischer Held wird er den Kavalieren dargeboten, so ganz Hanswurst ist er doch nicht. In seinem Herzen grollt schon Auflehnung und Rebellion, Schmerz und Empörung gegen diese Weltordnung der Kavaliere. Er ist der Urgroßvater jener Bauern, die unter dem sechzehnten Ludwig von den Parisern das „Ça ira" singen lernen und die Schlösser stürmen. Eine wundervolle Gestalt ... wenn man das Buch liest. Aber was helfen im Theater, bei offener Szene Relativitäten. Entweder wird man gepackt, oder man schaut sich nach der Dame im weißen Federhut um.

Digitized by Google

Maurice Maeterlinck / Monna Vanna

Die Menschen sind also nicht heroisch. Schaut man ihnen auf der Seele Grund, dann zeigt sich vielleicht, daß ihnen der ganze Heroismus eigentlich wider die Natur geht. Darüber wurde übrigens schon gesprochen. Bei Tolstoi, vorher bei Stendhal. Auch gibt's ja Bekenntnisse in dieser Beziehung. Zum Beispiel der General Skobeleff, der die Geschichte von sich selbst erzählt. Übrigens ist das Heldentum nicht das einzige. Es sind Zwischenstufen da. Und schließlich: beim besten Willen kann nicht behauptet werden, daß wir in einem heroischen Zeitalter leben. Demnach verlangt uns nach den Zwischenstufen. Psychologie von der besten Sorte. Aber, wenn möglich, bitte, nichts Überlebensgroßes, so, daß wir gerade noch daran glauben können, und uns nicht allzusehr beschämt fühlen. Für alle Fälle setzen wir aber heute ein anderes Wort für heroisch: exaltiert. Auch das ist Notwehr.

Es ist sehr wohltuend, nicht mit Helden bestürmt zu werden; es ist beschwichtigend, nicht da unten im bürgerlichen Parkett zu sitzen und immerfort heroische Taten mitansehen zu müssen. Was das betrifft — wirklich nichts gegen den Naturalismus einzuwenden. Und Maeterlinck: Er ist eigentlich nicht gar so extrem, wie man geglaubt hat. Dieser

Digitized by Google

Guido Colonna. Wie angenehm, daß er nicht heroisch ist, und sein Weib zum allgemeinen Besten gibt. Wie nett, daß Monna Vanna einfach „ja" sagt, bereit, sich für die Mahlzeit der ausgehungerten Pisaner hinzugeben. Es ist reizend von Prinzivalli, daß er die Dame, die nackt, nur in ihren Mantel gehüllt, bei ihm die Nacht verbringt, nicht schändet, sie nicht mit großartiger Geste verschmäht, sondern sie schont und sich äußerst elegant gegen sie benimmt. Und daß sich die beiden am Schluß doch noch kriegen, ist einfach entzückend. Denn darauf haben wir ja gewartet, wir, die wir uns immer auf die Seite des Dritten schlagen, und des Guido Colonna Hörner mit einer von Akt zu Akt steigenden Ungeduld keimen und wachsen gesehen. Wie natürlich, wie einfach, wie praktisch ist das alles.

Das neurasthenische Stoßgebet: Erlöse uns vom Heroismus! hat aber nicht Maeterlinck als erster erhört, sondern Giacosa. Vielleicht sogar ein anderer vor ihm, das weiß ich nicht, oder habe es vergessen. An Giacosa jedoch erinnere ich mich, und daß er der Bitte tiefen Sinn verstanden. Ich meine: es ist gleichgültig, ob die Menschen moderne Zivilkleider tragen oder Harnisch und Purpur. Alle sind sie ja nackt unter ihrem Mantel. Da ist also Giacosas „Sündige Liebe". Spielt in der Gegenwart. Die Frau nimmt von ihrem Liebhaber Abschied: „Wirst du an mich denken?" Er: „Immer." Dann geht er, und alles ist auf ewig zu Ende. Sie möchte weinen, rasen, hinfallen,

Digitized by Google

Monologe halten. Die Magd kommt, deckt den Tisch, bringt den Küchenzettel. Das Wirtschaftsbuch wird aufgeschlagen, und die Frau beginnt zu rechnen. Ihr Mann, der den Betrug entdeckt hat, weist ihr nicht die Tür, er denkt nicht daran, sie zu töten, er fordert nicht einmal den Liebhaber. Er behält sie bei sich. Es sind Kinder da. Still schleicht der Vorhang herab. Es gibt keine Katastrophen, keine dröhnenden Aktschlüsse; sie sind lautlos, kaum zu merken. Das Leben geht weiter. Kein Hahnrei im Publikum, der still sein Kreuz trägt, schämt sich vor dem Kollegen auf der Bühne. Aber auch die übrigen billigen den Vorgang, fühlen sich vom Dichter begriffen, getröstet, erlöst. Wir sind alle nur schwache Menschen. Zugleich aber empfinden wir doch das Schmerzliche, das unsagbar Demütigende der Kompromisse.

*

Der Unterschied ist nur der: Bei Maeterlinck werden die Kompromisse unbescheiden und triumphieren; Halbheit, die sich brüstet. Keine Helden, aber heroische Gebärden. Kein Kampfesmut, aber großartige Siegerpose. Kein herzhaft aufrichtiger, gesunder Geschlechtsakt, aber ein raffiniertes, zögerndes, schmeichelndes Spiel auf allen Sexualnerven. Keine Gewalttat mit zufahrender Heldenfaust, aber gewaltige Worte. Die Menschen sind nicht heroisch. Um das zu zeigen, tritt ein herrlicher Fürst, eine göttergleiche Frau, ein unüberwindlicher Condottiere auf, und das Stück spielt in der Renaissance. Der geeignetste Zeitpunkt.

Digitized by Google

Wäre Guido Colonna heroisch, er müßte seine Frau niederstoßen, ehe er zugibt, daß sie in das Zelt des Prinzivalli geht, nackt unter ihrem Mantel, für eine Nacht der Gegenstand soldatisch verdürsteter Wollust: Dann könnte er den Pisanern die Stirne bieten, die mit seines Bettes Ehre die Zeche für ein Frühstück zahlen wollen. Er aber läßt Monna Vanna ziehen. Essen muß der Mensch. Guido Colonna ist nicht heroisch.

Wäre Madonna Giovanna heroisch, sie trüge ihren holden Leib in das Zelt des Siegers und hätte dort die Wahl: Lukrezia oder Judith. Abwechslung bietet sich sonst nicht viel. Denn der Wege zum Heldentum gibt's wenige, und jeder Pfad dahin ist schmal genug. Lessing, der sozusagen auch zu vermenschlichen wußte, läßt seiner zarten Emilia den Gnadenstoß vom Vater geben. Das ist die einzige Variante, die er findet. Monna Vanna aber ...

Man vergegenwärtige sich den vierten Akt, den ungeschriebenen. Wie steht Guido Colonna am andern Morgen da, wenn die Gattin mit dem Feldhauptmann durchgebrannt ist? Genasführt, geäfft, aufs schimpflichste und niedrigste betrogen, hereingefallen um etliche Gemüsekarren und Viehherden. Denn Prinzivalli hat Rinder nach Pisa treiben lassen, damit Guido nicht der einzige in der Stadt ist, der brüllt und Hörner trägt. Von Anfang an hat Guido recht gehabt. Sein Weib ist eine Treulose, eine Dirne; das ganze ein abgekartetes Spiel, diese Belagerung nur ein um-

Digitized by Google

ständlich vorbereitetes Rendezvous zwischen Prinzivalli und Vanna. Und des Gatten eigener Vater — o Schmach und Tod! fügt Guido sicher hinzu — der eigene Vater hat als Kuppler dabei geholfen.

Zuletzt: Keiner vermag es in Wirklichkeit zu wissen, ob die Sache nicht doch so sei. Der alte Colonna kuppelt ja im letzten Akt doch ein bißchen deutlich. Vor unseren Augen. Und Monna Vanna, die dem Gemahl, dem Volk von Pisa zeigt: So hat er mich geküßt, und, damit es nur alle sicher glauben, Prinzivalli an den Hals fliegt. Es ist übrigens einer der albernsten Momente, die es auf der Bühne gibt. Ein Drama komplizierter, nach Geständnissen rasender Eifersucht? Und der Gatte steht dabei und schreit: „Hat er dich genotzüchtigt? Ja! D a s glaub' ich!" Das alles im tiefsten Ernst. Nicht die leiseste Spur von Humor.

Überhaupt! das Stück ist unmoralisch. Nicht das Verlangen Prinzivallis verletzt die Moral. Auch nicht, daß Monna Vanna nackt, nur mit dem vielbesprochenen Mantel bedeckt, des Feindes Lüsten sich fügt. Nicht einmal, wenn er sie genommen hätte, wäre die Moral verletzt, jene Moral, die hier einzig in Betracht kommt. Allein es gibt Dinge, nach denen das Leben nicht weitergeht, nach denen die Konsequenzen gezogen werden müssen. Heroische oder nicht heroische, aber jedenfalls menschliche. In Gottes Namen: nicht heroisch. Ob es gleich schlimm wäre, wenn wir darauf verzichten wollten. Man darf das bißchen Halt nicht

Digitized by Google

unterschätzen, das die schwächliche Wirklichkeit vom Heroischen in der Dichtkunst empfängt. Auch wird uns daran die tiefste Logik der Tatsachen gezeigt, über die wir so oft hinwegsehen und hinwegleben. Doch wir wollen dieses eine Mal nicht heroisch sein. Dann aber die Zwischenstufen: Er hat sie nicht besessen, folglich ist nichts geschehen — so werten die Spießbürger; und um diesen Punkt feilscht Monna Vanna mit ihrem Gatten, um diesen Punkt zettert Guido mit seiner Frau. Laßt einen Deus ex machina dem zweifelnden Ehemann die Überzeugung beibringen: er hat sie nicht besessen! Und aller Not ist ein rasches Ende bereitet. Dieses plumpe Unterscheiden, dieser lächerliche Streit, dieses langwierige Verhandeln wegen eines nebensächlichen Umstandes ist menschliche und künstlerische Unmoral.

*

Nehmen wir die wichtigste Szene. Monna Vanna und Prinzivalli. Er nähert sich ihr nicht grobschlächtig, erzählt ihr, daß er sie seit seinen Kindertagen liebt. Rosenfarbene Sentimentalität verbreitet dieser florentinische Condottiere: jeder Watteausche Schäfer besitzt mehr Sinnlichkeit und Sinnenfreude. Dann verbindet sie seine Wunde; er kniet vor ihr, und sie duldet, daß er ihre Hand mit Küssen bedeckt. Dabei weiß sie jetzt, sie, die hierher gekommen, gefaßt, das Schmähliche dulden zu müssen: dieser Mann da, liebt mich von klein auf. Sein Dahinschreiten durch Kriege, durch Blut und Tod und Gefahr, über Schlachtfelder und

Digitized by Google

durch verwüstete Städte war nichts als ein mühevoller Weg zu mir. Und er nimmt mich nicht. Obwohl der Pakt geschlossen ist, obwohl ich da bin, die Bedingung zu erfüllen, obwohl ich der übermütigen Laune eines Fremden mich gegeben hätte, obwohl er mich bloß weiß unter dieser dünnen Seide, obwohl er der Herr ist über diesen Leib, dessen Duft ihn erreicht, aus jeder Falte, die sich regt. Er nimmt mich nicht, aber er bedeckt meine Hand mit Küssen. Er hat lange Jahre nach mir gedürstet, und in dieser Stunde schöpft er von meinen Fingerspitzen nur mit heißen Lippen seiner Sehnsucht einen kargen Labetrunk. So liebt er mich. Monna Vanna aber überschlägt den Wert: Er hat mich nicht besessen!

Und dieser Prinzivalli! Freilich, er ist ein Kavalier, und will nicht der Kraft seines Armes, nicht der Willenslosigkeit eines Opfers das Glück danken müssen. Dennoch, sein Traum war: Ich will sie mir herbeizwingen, aus dem Hause ihres Gatten, aus den Mauern einer festen Stadt hierher in mein Zelt, und ich will sie einmal in meinen Armen halten. Und all dies trifft ein. Er aber sagt lyrische Phrasen auf, und verzichtet. Wird eine Liebe, die solcher Wünsche und solchen Wollens Kraft besaß, so butterweich? Und beide sind allein. Und zwischen beiden steigt das berückende Gedächtnis ferner Kinderjahre empor, und Wunden haben sich zufällig beiden eröffnet, aus denen warmes Blut rieselt. Und kein Rausch erfaßt ihn, der seine Leidenschaft fortreißt. So ist Blut doch

Digitized by Google

kein besonderer Saft? Oder Menschen sind nicht mehr Menschen und Natur ist nicht mehr Natur. Ein Prinzivalli könnte sagen: Ich habe dich den Pisanern abgerungen. Ihrem Hunger danke ich diese Nacht des Alleinseins mit dir. Aber deine Gnade will ich nicht von Pisa erobert haben. Deine Huld erkaufe ich nicht mit Schafen und Rindern und Getreidesäcken. Ich werbe um dich! Er aber wirbt nicht um sie, läßt sie frei, bändigt sein Begehren, kühlt die Flamme seines Lebens in einem Meer von Edelmut.

Unrettbar vor allem ist Guido Colonna. Da er nicht heroisch sein darf, bleibt seine Lage schwierig. Ein Ausweg ließe sich denken, eine Haltung, die menschlicher Würde und männlichem Gefühl entspricht. Von dem Augenblick an, da Monna Vanna „Ja" sagt. Schweigen. Völliges Insichselbstzurückziehen. Verstummen. Marmor sein. Rätsel. Keineswegs mit dem Unmöglichen paktieren, auf keinen Fall das Unsagbare besprechen. Zu den anderen reden, während Vanna Abschied nehmen will, während sie fleht, tröstet, schwört, schmeichelt. Befehle erteilen. Anordnungen treffen. Sie existiert nicht für ihn, jetzt, da sie bereit ist, sich preiszugeben. Und sie geht, lechzend nach einem Wort, das ihr versagt bleibt, darbend um einen Blick, der ihr nicht wird. Im Zelt des Prinzivalli wäre ihr einziges Denken: was Guido Colonna sinnen mag? Rückkehrend ihre einzige Frage: was beschließt du mit mir? Er aber bittet, droht, jammert, schmäht, wütet und duldet zuletzt,

Digitized by Google

daß ſeine Frau fortgeht, im Angeſichte allen Volkes, zu dem anderen, der ſie genießen will. Dieſer Mann überſteht dann die ſchimpfliche Nacht, in der er von Stunde zu Stunde ſich's vorſtellen kann, was jetzt jener andere mit ſeiner Monna Vanna anfängt. Er findet nicht den Weg in das Zelt des Prinzivalli durch die Gefahr der Poſten, er denkt nicht daran, ihn zu finden, denn er iſt ein ehrlicher Mann. Der Handel iſt geſchloſſen. Hier die Frau. Hier der Proviant. Und Guido Colonna prellt den Prinzivalli nicht. Er bringt ſich auch nicht um. Das wäre heroiſch, iſt übrigens auch ſonſt begreiflich. Denn eine Gier lebt im Manne, die ihn antreibt, das geliebte Weib nach ſolch einer Schuld noch einmal zu ſehen. Dann aber tobt und raſt und droht und ſchmäht er wieder. Und die Sache iſt einfach: er glaubt nicht an die Großmut des Prinzivalli. Von etwas anderem iſt nicht die Rede. Beſeſſen oder nicht beſeſſen, das iſt die einzige Frage. Und Guido Colonna ſtellt ſie an alle Piſaner: „Wer glaubt meiner Frau, daß ſie rein geblieben?" Verlegen wenden die Komparſen ſich ab. Hier iſt das Maß des Lächerlichen erfüllt. Auch das Maß der Stumpfheit.

Denn während Maeterlinck alles darauf ſetzt, daß Guido Colonna ſeiner Gattin glaubt, während er die ganze Entſcheidung von dieſem parodiſtiſchen Mißtrauen abhängig macht, und es darauf anlegt, die Kluft zwiſchen Vannas Größe, Prinzivallis Edelmut und Guidos kleinlicher Zweifel-

Digitized by Google

sucht zu zeigen, liegt der wahrhaft menschliche Konflikt fernab von dem grotesken Streit über körperliche Berührung. Hätte ein übermütiger, aber dabei doch galanter Sieger, einer, der Madonna Giovanna vorher nie gesehen, dem belagerten Colonna die Gemahlin unversehrt zurückgeschickt: „Ich wollte dich nur demütigen —", so stünde doch die Nacht scheidend zwischen den beiden Gatten. Das Gedächtnis jener Nacht ist nicht zu tilgen, da Guido seine Giovanna dahingab, da Monna Vanna dem Wink eines anderen gewärtig war, da ein anderer über ihren Leib gebieten durfte. Und doppelt unauslöschlich bleibt die Erinnerung an jenen Mann, der Giovanna geliebt, der sie in seinem Zelt gesehen, vom Abend bis zum Frührot, und sie geschont hat. Dieser Schatten triebe Colonna und sein Weib in einen Kampf gegeneinander, darin sie beide, vernichtet durch gemeinsame Schuld und gemeinsames Leid, für ewig getrennt, untergehen müssen.

Es sind Menschen, die weder in der Renaissance, noch sonst in einer kostümierten Zeit leben, Menschen, die in keiner Erde wurzeln. Geschöpfe des französischen Theaters, mit allen Merkmalen französischer Schminke. Prinzivalli von jenem überströmenden, durch und durch versüßten Edelmut, wie nur Franzosen den Edelmut darstellen, Monna Vanna, die keiner erlauchten Frauengestalt, dafür aber der Francillon entfernt verwandt ist, und Colonna, der in jener neurastheni-

Digitized by Google

schen Eifersucht sich abquält, deren Wissenschaft auf Montmartre gelehrt wird.

Betört von einer virtuosen Technik, berauscht von glanzvollen Gewändern, prächtigen Aufzügen, klangreichen Namen und prunkenden Gebärden, knien die Deutschen jetzt vor diesem Werk, darin Sardouscher Geist mit allem modernen Komfort frisch sich ausstattet, mit dekorativen Dichtergaben sich schmückt, an Maeterlincks Artistenfinesse sich verjüngt. Und von einer neuen Offenbarung ist die Rede, als hätte Friedrich Hebbel niemals seinen „Gyges" geschrieben.

Digitized by Google

Henry Bernstein / L'Assaut

Jetzt pürsche ich einmal auf französische Dramatiker. In diesen herbstlich kühlen Tagen beginnen sie ja wieder auf allen Bühnen zu orgeln, genau wie eben jetzt in den Wäldern draußen die Hirsche schreien und röhren. Brunftzeit. Aber, wenn sie nur eines einzigen Naturlauts fähig wären, die französischen Dramatiker, nur eines einzigen Akzents, der echt, wahrhaft und erschütternd aus den Tiefen des Blutes hervorbricht, gleich dem Schrei des lechzenden Hirsches, dann würde ich gewiß nicht Jagd auf sie machen.

Ich kann mir nun einmal nicht helfen: ihre fabelhafte Geschicklichkeit, das Leben zu verfälschen, hat etwas Aufreizendes. Das sind gar keine Dramatiker mehr. Das sind Ingenieure. Maschinenbauer, die den komplizierten Apparat irgend einer unmöglichen Handlung konstruieren. Die braucht dann nur angekurbelt zu werden und das Zeug funktioniert. Tadellos, wie jeder beliebige Motor. Lediglich den einen Unterschied sehe ich, daß ein Motor nützliche Arbeiten verrichtet und uns vorwärts bringt, während diese Herren uns mit ihren Apparaten weder nützen noch vorwärts helfen. Was sie geben, ist auch nicht mehr Psychologie, ist nicht mehr menschliches Empfinden und Denken, sondern Mechanik. Wenn man ihren Spielen zu-

Digitized by Google

ſchaut, hat man nicht mehr den Eindruck, daß die Logik der menſchlichen Natur im Drama herrſcht. Man ſieht vielmehr eine geſpenſtiſch groteske Imitation des Lebens, eine Verzerrung des wundervoll Beiläufigen ins widerwärtig Präziſe. Das Unvorhergeſehene iſt in der Kunſt wie in der Natur das Faſzinierende. Alles, was ſich aus geheimen, nur mit der Inſtitution zu ahnenden Geſetzen bewegt und entwickelt. Das aber löſchen die franzöſiſchen Dramatiker aus und erſetzen es durch ein automatiſches Funktionieren aller Perſönlichkeit, durch eine unausſtehliche Art, uns alles vorausſehen und erraten zu laſſen. Sie ſchmeicheln uns damit, wollen uns glauben machen, daß wir Zuſchauer ſo klug ſind wie ſie. Und das iſt jämmerlich. Ein Dramatiker, der nur ſo klug ſein wollte wie ſeine Zuſchauer, wäre zuletzt dümmer als alle zuſammen. Sie haben eine Manier, uns immer und immer wieder in eine kolportagehafte Aufregung und Geſpanntheit zu verlocken und uns zugleich dabei immer auch des guten Ausganges zu beſchwichtigen, das man raſend werden könnte vor all der Banalität.

Da kugelt nun wieder ſolch ein Stück über die Bühnen, zeigt ſeine ausgeturnte Bravour, ſeine in allen Scharnieren geölte Beweglichkeit, ſeine glitſchige Virtuoſität; und iſt die Gewinſthoffnung aller Direktoren, denen vor der Saiſon bange im Gemüte iſt. „L'Assaut" von Henri Bernſtein. Ein alternder Politiker, der ſich anſchickt, den Gipfel des Erfolges und der Macht zu erſteigen,

Digitized by Google

wird heimtückisch in seiner Ehre überfallen. Man hat eine jugendliche Verfehlung von ihm ausspioniert und zerrt die nun vor die Öffentlichkeit. Der Mann wehrt sich seiner niedrigen Angreifer, ringt sie zu Boden und besiegt sie. Worauf er freilich — um jenen einstigen Fehltritt gleichsam der poetischen Gerechtigkeit wegen zu sühnen — seiner politischen Laufbahn entsagt. Eine alltägliche, nicht eben geistreich ersonnene, nicht außergewöhnlich interessante Geschichte. Interessant ist sie nur jedesmal, so oft sie sich im Leben vor uns abrollt. Weil wir da den Menschen kennen, seine Wesenheit so lange schon vorher gespürt haben. Weil sich uns eine Gestalt, die im Lichtglanz des Erfolges bisher gestanden, mit dem schweren Schatten des Unglücks und der Schuld umdüstert. Weil man eben, mitten im Alltag, an solchen Ereignissen etwas wie den Hauch der Tragödie fühlt, etwas wie das Walten des Schicksals. Interessant könnte solch eine Geschichte auf der Bühne nur dann werden, wenn wir den Mann als eine wirkliche, als eine charakteristische Persönlichkeit, als eine „Gestalt" vom Dichter empfangen würden. Der Konsul Bernik in Henrik Ibsens „Stützen der Gesellschaft", ist eine Gestalt. Man sieht, wie sein Wesen ausstrahlt auf Frau und Kind, in Freundschaft und in Liebe, man weiß wie dieser Mann haßt und wie er zärtlich ist, wie er begehrt und wie er kämpft, man horcht in alle seine Instinkte hinein. Und deshalb wird das Drama, in dessen Mittelpunkt er steht, eine Offen-

Digitized by Google

barung des Menschlichen. Deshalb bereichert es uns. Unsere Kenntnis des Lebens wird von ihm gemehrt, unser Blick wird geschärft. Die kolportagehafte Handlung, die den gewinnsüchtigen Reeder am eigenen, einzigen Sohn zu strafen droht, weil er, Ränke spinnend, ein untüchtiges Schiff in See lassen wollte, diese Handlung macht es nicht aus. Aber, daß wir an ihren spannenden Vorgängen den ganzen Konsul Bernik kennen lernen, das ist es! Und eben weil wir den Konsul Bernik in- und auswendig kennen, sind wir dieser spannenden Handlung mit all unserer atemlosen Teilnahme verknüpft. Dieser menschliche Zusammenhang mit einer dichterischen Gestalt ist so unauflöslich, das wir die „Stützen der Gesellschaft" zehn-, zwanzigmal sehen können, und doch immer wieder aufgeregt, immer wieder gespannt, immer wieder atemlos dabei werden. Das ist es! Machen wir aber die Gegenprobe. Schauen wir solch eine Spannungskomödie von Bernstein zum zweiten Male an, und es wird sich zeigen, daß jetzt, unsere grobe Neugier, wie denn die Akte abrollen, gestillt ist, weder Spannung noch Erschütterung sich wieder einstellen wollen. Man ist einfach fertig mit solch einem Stück.

Der Politiker in Bernsteins „L'Assaut" geht uns gar nichts an. Er funktioniert. In der Maschinerie dreier Akte vollführt er alle Bewegungen, die notwendig sind, daß die Handlung abrollt. Im Mechanismus dieser dramatisierten Verleumdungsaffäre dreht er sich als Schwung-

Digitized by Google

rad, ganz mechaniſch, ganz präzis und im Gleichmaß. Von ſeinem Kampf und Emporkommen, von der Farbe, die ſein Wollen und ſein Ehrgeiz hat, von ſeinen Inſtinkten und Unwillkürlichkeiten erfahren wir nichts. Er iſt eine Plakatfigur. Auf Fernwirkung hingeklecſt, auf triviale, wohlfeile Schönheit berechnet. Er hat einen ſchwarzen Gehrock und einen glänzenden Zylinder, hat Glacéhandſchuhe und tadellos gebügelte Beinkleider. Aber ein Mann, der ſich dreißig Jahre lang in der Politik umhergetrieben hat, der die Kraft beſitzt, eine große Partei zu gründen und zu führen, dem wir's zutrauen ſollen, daß er die Menſchen bezaubert; ein Mann, der in dreißigjährigem Arbeiten und Streben an allen menſchlichen Leidenſchaften, Laſtern, Begierden verſengt wurde, muß anders wirken, als bloß durch Zylinder und Glacéhandſchuhe. Wir wollen wiſſen, was er an den Wurzeln ſeines Charakters iſt, und was das Leben aus ihm gemacht hat. Er erzählt einmal, wie er ſeinen Jugendfehler beging, erzählt eine rührſelige, dumme Geſchichte von Not und Elend, von ſeiner Frau, die ihrer Entbindung entgegenſah, während kein Brot im Hauſe war. Jeder Briefmarkendefraudant kann ſich derart vor den Geſchworenen verteidigen und wird mit dieſer töricht-rührenden Geſchichte gewiß auch Mitleid erregen. Vor den Geſchworenen. Aber nicht als dichteriſche Geſtalt in einem Drama! Nicht, wenn er von jener Geſchichte bis zum Augenblick ihres Erzähltwerdens über dreißig Jahre hinwegſpringt, die wir nicht

Digitized by Google

kennen, nicht ahnen, nicht für wirklich erlebt annehmen. Der Politiker legt diese Beichte seiner längst gesühnten Schuld vor einem Mädchen ab, das ihn liebt. Dieses fünfundzwanzigjährige Mädchen hat ihm, dem mehr als Fünfzigjährigen, einen Heiratsantrag gemacht. Das gab eine äußerlich wirkende Theaterszene. Wirkend, weil man hier verkehrte Welt gespielt hat. Das Mädchen sagt: „Ich liebe Sie!" Und der Mann erwidert: „Geben Sie mir Bedenkzeit ..." u. s. w. Warum aber dieses Mädchen den alternden Mann liebt, wieso sie dazu gelangt, ihm einen Heiratsantrag zu machen, und was das überhaupt für ein Charakter von einem Mädchen ist, das erfahren wir natürlich auch nicht. Sie schenkt zuerst nur allen Leuten im Salon schwarzen Kaffee ein, und dann, mit dem Politiker allein geblieben, legt sie los. Dieses Mädchen und ihr Heiratsantrag sind eben gar nicht dazu da, irgendeine menschlich interessante Regung lebendig zu zeigen. Sondern es geht nur um die eine, sonderbare Theaterszene der umgekehrten Werbung, die uns überrumpeln soll, und es geht darum, uns die Korrektheit des Politikers zu beweisen. Ein junges, schönes, bis zum Exzeß edelmütiges Mädchen liebt ihn, bietet sich ihm an, will seine Frau werden — aber nein, er ist zu gewissenhaft, er ist zu korrekt, um das holde Glück, wie er gern möchte, sogleich in seine Arme zu schließen. Auf nichts sind diese französischen Dramatiker so eifrig erpicht, als darauf, uns von der „Korrektheit" ihrer Figuren zu überzeugen.

Digitized by Google

Laßt eure Puppen doch zuerst und vor allem Menschen sein, und wir wollen uns dann den Teufel darum kümmern, ob sie „korrekt" sind oder nicht.

Diese Handlung in Bernsteins „L'Assaut" könnte ja eine Flamme sein, angezündet, daß menschliche Leidenschaft daran ins Glühen und Leuchten käme. Aber sie ist nichts weiter als eine kühne Manöveraufgabe. Und selbst das Manövrieren geschieht während der Zwischenakte. Im ersten Akt erfährt der Politiker, daß man ihm einen Strick gedreht hat. Vorhang. Im zweiten Akt hat er seinem Gegner schon eine Falle gestellt, fängt ihn darin nach allen Regeln der Kunst und zieht selber seinen Hals aus der Schlinge. Und im dritten Akt Apotheose. Was geht uns das an? Was kümmert es uns, wenn zwei Puppen auf der Bühne miteinander Fäden ziehen? Der eine hat vom anderen herausgebracht, daß er einmal eine kleine Unterschlagung beging. Dafür hat der andere vom einen ausfindig gemacht, er sei einmal bestochen worden. Hat ein niedriges Kästchen voll schriftlicher Beweise und läßt seinen Gegner nun zappeln. Was haben wir damit zu schaffen, da uns der eine so unlebendig und deshalb so gleichgültig ist wie der andere?

Bleibt man nach solch einer Theateraufführung leer, enttäuscht und gelangweilt zurück, fühlt man von all den öligen Banalitäten, die man zu sich nehmen mußte, schmerzhaft ein geistiges Sodbrennen, dann sagt man sich's immer wieder: nicht

Digitized by Google

die ehrlich schlechten, nicht die treuherzig mißlungenen Stücke sind es, die unsere Bühne zu Schaden bringen, sondern diese hoffnungslosen Geschicklichkeiten, diese entseelten Bravouren führen uns dazu, daß wir versumpfen und verarmen. Ich pürsche auf französische Dramatiker. Ich habe genug von den blankgebügelten Ehrenmännern, die vor Korrektheit schwitzen. Ich habe genug, von den jungen Mädchen, die so penetrant edel sind, die sich von ihren Papas auf die Stirne küssen lassen, und bei ihrem Abgang mit opernhaft gesanglicher Vokalisierung ausrufen: „Oh, mon père, je t'adore!" Und ich habe genug von den Stücken, die wie angekurbelte Motoren funktionieren. Sie gehen mir an die Nerven.

Digitized by Google

Dieses ist von der Sorte der spannenden Stücke. Ich sage das keineswegs deshalb zuerst, um das Stück herabzusetzen. Im Gegenteil. Jemand, der uns die Ungeduld der Zwischenakte gibt, macht unsere Zuschauerlust wieder naiv. So jemand ist sehr zu schätzen. Wer Spannungen zu erregen weiß, kann schon viel. Er muß sich auf die kompliziertesten Mechanik der Tatsachen verstehen. Wir stellen also fest: dieses ist von der Sorte der spannenden Stücke. Aus der mechanischen Musterschule der Dumas, Sardou, d'Ennery u. s. w. Mit einem kleinen Einschlag englischer Kriminaldramaturgie.

Der Titel brüllt vom Theaterzettel herab: „Der Dieb". Man ist schon von vornherein ganz aufgeregt. Zwei Ehepaare leben da seit Monaten auf einem Schloß. Machen sich einen guten Sommer. Das eine Ehepaar ist reich, ist im Besitze des Schlosses, das andere ist arm, aber dauernd eingeladen. Der Schloßherr hat einen heranwachsenden Sohn aus erster Ehe. Ein Jüngling von neunzehn Jahren. Man erfährt, daß der neunzehnjährige Fernand die Frau des Herrn Richard Voysin liebt; daß diese Frau mit dem netten Jüngling tändelt, aber im übrigen ihrem Mann treu sein will. So stehen diese fünf Menschen zu-

Digitized by Google

einander. Fernand schleicht sich oft in das Zimmer des eingeladenen Ehepaares, um dort einen seiner verliebten Briefe an die junge Frau zu verstecken. Nun sind aber der Schloßherrin aus ihrem Schreibtisch nach und nach große Summen gestohlen worden. Herr Lagarde, der Schloßherr, läßt einen ehemaligen Untersuchungsrichter kommen, der jetzt als Amateur Detektivdienste verrichtet. Niemand ahnt, wer der neue Gast in Wahrheit ist. Hier setzt der Sherlock-Holmes-Anklang ein.

Aber er dauert nur eine Szene lang. Und die Sache wird übrigens so gewendet, daß der scharfsinnige Polizeimensch den Unrechten angibt. Er verdächtigt den kleinen Fernand, dessen Schleichwege in den ersten Stock er belauert hat, der Dieb zu sein. Aber Fernand hat natürlich nur seine Briefe dort hinaufgetragen. Das Geld hat die hübsche Frau Voysin gestohlen, um ihre schönen Toiletten bezahlen zu können. Sie überredet (hinter der Szene) den jungen, verliebten Fernand, die Schuld auf sich zu nehmen. Er kommt und gesteht den Diebstahl ein. Zum großen Kummer seines Vaters.

Im zweiten Akt haben sich die Voysins in ihr Schlafzimmer zurückgezogen. Richard entdeckt im Portefeuille seiner Frau sechstausend Franken, schöpft Verdacht, inquiriert und erfährt den Sachverhalt. Seine erste Regung: dem Hausherrn alles gestehen. Einem Unschuldigen von schmachvollem Verdacht zu reinigen. Die Frau umgarnt ihn, bietet sich leidenschaftlich dar. Beinahe erliegt

Digitized by Google

er. Da fällt ihm ein: Warum ist der kleine Fernand bereit, als Dieb zu gelten? Seine Eifersucht erwacht. Jetzt erst fühlt er, daß er nicht verzeihen kann. Nur für seine Geliebte tut ein Mann das, was Fernand für Marie Louise getan.

Am anderen Morgen (im dritten Akt) verkündigt der Schloßherr, daß er seinen verlorenen Sohn nach Brasilien schicken wird. Herr Boysin schweigt, stimmt sogar dieser Verbannung zu. Er will den Nebenbuhler los sein. Will außerdem beobachten, wie seine Frau den Abschied von ihrem Liebhaber erträgt. Richtig, sie verrät sich. Angesichts der Verzweiflung des armen Fernand, der sich durch diese Reise um all sein Hoffen gebracht sieht, bekennt Marie Louise plötzlich, daß sie die Diebin ist. Das gilt ihrem Gatten als Beweis ihrer Untreue. Aber Marie Louise erbietet sich, ihrem Mann sofort und für immer nach Brasilien zu folgen. Sie ist bereit, sofort bereit, den kleinen Fernand nie wieder zu sehen. Das gilt ihrem Gatten sofort wieder als ein Beweis ihrer ehelichen Treue. Den Ehebruch hätte er natürlich nie vergeben. Den Diebstahl verzeiht er ihr. Denn erstens hält er sie nur für ein verirrtes Kind, das nicht recht weiß, was Sünde ist. Zweitens liebt er sie. Und drittens (möchte man hinzufügen) hat sie ja das viele Geld nicht ihm, sondern jemandem anderen gestohlen. Kunststück. Jedenfalls geht er mit ihr nach Brasilien. Sie darf sich vorher noch von dem edlen Fernand verabschieden. Der ist ja so oder so unglücklich; ob nun er von der geliebten

Digitized by Google

Frau, oder die geliebte Frau von ihm fort muß. Aber sie küßt ihn aufs Haar. Sie sagt: „Mein Bruder.“ Und Fernand ist ja erst neunzehn.

Die Mechanik der Tatsachen funktioniert tadellos. Sie ist geistreich genug ersonnen, und sie ist voll kleiner amüsanter Überraschungen. Zum Beispiel. Der Detektiv sagt: „Der Dieb, meine Herrschaften, nun denn der Dieb ist ...“ Da kommen die Diener und servieren Limonade. Der Detektive muß schweigen, und alle müssen warten, bis die Lakaien draußen sind. Sehr hübsch gemacht! Oder im zweiten Akt. Der Mann wird schwach, wird immer schwächer, verzeiht seiner Frau den Diebstahl, will jetzt nichts, als ihr verzeihen und sie besitzen. Man denkt: Und Fernand? Fällt dem Gatten gar nicht ein, zu fragen, wie dieser Fernand den Retter spielen darf? Ist dieser Ehemann denn schwachsinnig? In diesem Moment reißt er sich auch schon aus der Umarmung und schreit: „Bin ich denn schwachsinnig? ... Und Fernand?“ ... Die Mechanik funktioniert tadellos.

Aber da gibt es in einem Stück noch andere Dinge, die nicht auf mechanischem Wege zu lösen sind. Das Seelische, das Persönliche, das Charakteristische. An den Fäden dieser Diebstahlintrige sehen wir fünf Figuren in Bewegung. Wer sind sie? Leute, die auf einem Schloß bei Paris wohnen. Wir haben schon sechstausend Leute auf der Bühne gesehen, die in einem Schloß bei Paris wohnen. Sie gleichen einander immer wieder. Sie haben immer einen Frack und dekol-

Digitized by Google

letierte Soireetoiletten. Sie sind Atrappen, in denen nichts Persönliches mehr vorhanden ist, nichts Individuelles, nichts Seelisches. Sie erleben starke Dinge. Genauer: effektvolle Dinge. Aber in den großen Momenten reden sie unpersönliche Worte, Worte, die auch so schwarz befrackt sind, wie die Figuren, banale Worte, die nichts Beseeltes, nichts Persönliches haben. Sie sagen: „Mein armer Freund", und: „Elende ..." und die Frauen sagen zu einem Mann, dem sie nichts gewähren wollen: „Mein Bruder". In einer edlen Aufwallung. Sie sagen: „Schlage mich!" oder: „Ich erlaube dir nicht, mich zu beschimpfen!" oder: „Ich will deine Sklavin sein." Dadurch gewinnt man den Eindruck, daß es am Ende, wenn man die Mechanik der Tatsachen einmal konstruiert hat, ganz leicht sein muß, so ein Stück zu schreiben.

Ferner: psychologische Kleinigkeiten. Marie Louise hat den verliebten Fernand (hinter der Szene) gestanden, daß sie das Geld gestohlen und hat ihn dazu gebracht, die Sache auf sich zu nehmen. Ihr eifersüchtiger, ihr furchtbar eifersüchtiger Gatte denkt keinen Augenblick daran, wie solch ein Opfer erwirkt wird. Er darf eben nicht daran denken. Die Mechanik verbietet es. Die Mechanik hindert die Psychologie. Sonst müßte er wissen, wie eine Frau das anfängt, müßte wissen, daß sie dem armen Burschen einfach um den Hals gefallen ist, ihn mit ihren Küssen betäubt hat, und den also Berauschten in die heroische Opferstimmung versetzte. Er müßte sehen, daß dem kleinen Fernand

Digitized by Google

die Küsse der Geängstigten auf den Lippen brennen und ihm den Mund versiegeln. Er darf es nicht. Aber vielleicht fällt es ihm noch ein, wenn er mit ihr in Brasilien ist. Für die Dauer des Stückes wird die Psychologie suspendiert. Man gewinnt den Eindruck, daß es auf diese Weise leicht sei, die Mechanik in sausendem Tempo abschnurren zu lassen.

Es ist ein Stück von der spannenden Sorte. Aber keines von der Art, in der virtuos erzeugte Spannungen virtuos aufgelöst werden. Solche gibt's wenige. Die meisten begnügen sich damit, die Spannung bis zum letzten Akt zu halten und sie dann, kurz vor Schluß, einfach abzuhacken, wie man ein gestrafftes Tau mit einem Beilhieb kappt. Jedoch man amüsiert sich. Bis kurz vor Schluß amüsiert man sich glänzend.

Digitized by Google

Alexander Bisson / Die fremde Frau

Soll ein Mann, der von seiner Frau betrogen wurde, verzeihen? Die Frau Gemahlin hat nach kurzer Ehe einen Liebhaber genommen, ist erwischt worden, ist durchgebrannt, hat ihren Mann und ihr kleines Kind im Stich gelassen. Drei Jahre später kehrt sie wieder zurück, reuig, zerknirscht, verzweifelt; so sehr verzweifelt, daß sie bereit wäre, wieder Gattin und Mutter zu sein. Muß ihr Mann in diesem Augenblick verzeihen? Weil sie sonst im Elend und im Laster verkommen könnte? Weil sie ... Aber das ist nicht die Hauptsache.

Nein. Alle diese Fragen sind gar nicht einmal so wichtig; sind nur so nebenher von Belang, und wir werden später von ihnen sprechen. Die Hauptsache ist die große Szene im letzten Akt. Die verkommene Mutter, herangealtert, elend, krank, und vom Leben durch alle Gossen geschleift, sitzt auf der Anklagebank. Und ihr Sohn verteidigt sie. Die Mutter weiß nicht, daß der junge Advokat, den man ihr gegeben hat, ihr Sohn ist, das Kind, das sie einst verlassen, um mit einem Liebhaber davonzugehen. Sie erfährt es erst im Laufe der Verhandlung. Und der Sohn ahnt nicht, daß die Frau, die hier als seine erste Klientin ihm anvertraut wurde, diese wegen eines Mordes angeklagte Frau,

Digitized by Google

seine Mutter ist. Er erfährt es erst nach der Verhandlung. Diese Szene ist die Hauptsache. Zu dieser Szene arbeitet Herr Bisson hin. Wie durch einen langen Tunnel führt er uns durch eine umständliche, mit allen möglichen Mitteln der Technik konstruierte Handlung zu diesem Moment. Wir werden in Fahrstühle verladen, wir werden über schwankende Brücken bugsiert, wir werden gestützt, gepolstert, geschaukelt, bis wir endlich so weit sind, daß wir ruhig dasitzen dürfen und wissen: Jetzt geht's los! Jetzt kommt der Schlager. Und er kommt. Eine Mutter vor Gericht. Der Verteidiger ihr Sohn. Das Leben hat sie beide so weit auseinander gerissen, daß sie sich nicht mehr kennen. Und das Leben führt sie hier wieder zusammen. Vor unseren Augen. Wir wissen: jetzt und jetzt wird diese unglückliche Frau erfahren, daß der Advokat da ihr eigener Sohn ist. Wir könnten es ihr sagen, der Ahnungslosen. Wir könnten es dem Herrn Verteidiger ins Ohr flüstern: „Du ... die Angeklagte ist deine Mutter!" Wir vergehen vor Spannung. Lieber Himmel, es ist „Theater". Selbstverständlich. Es ist sogar kein gutes Theater; es ist das Gröbste an Effekt, was es geben kann, es ist faustdick. Wir werden fünf Minuten nach dem Fallen des Vorhanges über diese künstlich aufgebaute Tragödie lächeln, wir werden ihr hundert Widersprüche, tausend Unmöglichkeiten nachweisen. Nichts ist leichter als das. Aber jetzt vergehen wir vor Spannung. Und beben vor Teilnahme.

Nichts ist leichter, als solch ein Stück zu zer-

Digitized by Google

pflücken. Es fällt ja auseinander, wenn man es nur mit den Fingerspitzen anrührt. Aber es ist eine ziemlich schwere Sache, solch einen Akt zu schreiben, der allen Leuten, auch den blasierten, mit seiner aufregenden Kraft den Atem schnürt. Es ist eine ziemlich schwere Sache, das ganze Publikum so beim Kragen zu halten, daß ihm die Kehle zugedrückt wird. Dazu gehört ein fester Griff. Und zu einem festen Griff gehört ein starkes Temperament.

Herr Alexander Bisson ist ein starkes Theatertemperament. Kein Dichter. (Das braucht nicht erst gesagt zu werden.) Kein Künstler. Beileibe nicht. Aber so an den Grenzlinien zwischen Theater und Kunst ein Temperament und eine wirkliche Kraft. Ein Amüseur, der sein Publikum durch dramatische Athletik unterhält, der seine Leute aufregt, indem er wahre Zentner von Begebenheiten stemmt, mit hundertpfündigen Schicksalen Fangball spielt. Herr Brieux arbeitet ein wenig eleganter, Sardou hat virtuoser gearbeitet, und war wohl auch ein Künstler. D'Ennery ist vielleicht raffinierter gewesen. Bei alledem, Herr Bisson macht einen ganz matsch. Da ist also eine Frau, die ihren Mann betrogen hat. (Wie viele, ach, wie viele Franzosenstücke fangen mit dieser Tatsache an, und wie viele endigen damit.) Dieser Mann ist ein Staatsanwalt, was seine Unerbittlichkeit psychologisch erklären soll. Obwohl man nicht gerade ein Staatsanwalt sein muß, und doch in diesem Punkte recht empfindlich sein kann. Übrigens ist im vor-

Digitized by Google

liegenden Falle dieser Beruf für den Betrogenen gewählt worden, weil man ihn dann im letzten Akt im Gerichtssaal braucht. Also die Frau hat den Herrn Staatsanwalt vor etlichen Jahren betrogen. Jetzt ist ihr kleiner Junge auf den Tod erkrankt; sie eilt herbei, sie wirft sich ihrem Mann zu Füßen! „Laß mich zu meinem Kind! Verzeih' mir! Ich bin voll Reue! Stoße mich nicht ins Elend hinaus! Bedenke ...!"

Aber er bedenkt nicht. Er hat sie nämlich geliebt. Ihre Untreue hat sein ganzes Dasein zerschmettert. Er kann sie nicht ansehen, ohne sich's vorzustellen, daß diese Frau, seine Frau, in den Armen eines anderen ... Genug, er verzeiht ihr nicht, er läßt sie nicht zu ihrem Kind. Sondern er wirft sie hinaus.

Nach diesem Vorspiel vergehen zwanzig Jahre. Im ersten Akt ist die arme Frau gänzlich herabgekommen. Trinkt Absinth, Äther, Morphium. Alles das, um zu vergessen. Sie ist in Amerika gewesen, hat jegliche Schande erlebt, ist aus einem Arm in den anderen getaumelt. Kurzum: Absinth, Äther, Morphium. Dieser tiefe Fall ist in sehr deutlichen, in allzu deutlichen Farben gemalt. Bisson hat eben Temperament.

Jetzt hat es die arme Frau wieder nach Europa getrieben. Sie ahnt ihren Tod. Die Karten weissagen ihn. Sie ist nämlich auch so lasterhaft, daß sie sich Karten aufschlägt. Und die Karten sagen ihr, daß sie vor ihrem Tod die zwei Menschen wiedersehen wird, von denen sie den einen unversöhnlich haßt, den anderen abgöttisch liebt. Der eine, den

Digitized by Google

sie haßt, ist ihr Mann, der ihr durchaus nicht verzeihen wollte, daß sie ihn betrogen hat. Der andere, den sie liebt, ist ihr Sohn, ihr Kind, das sie nicht mehr wiedersehen durfte, und dem alle ihre Gedanken gelten.

Mutterliebe. Mutterſehnſucht. Gewiß, es ſind eben nicht die neueſten Mittel, die hier angewendet werden. Aber man erliegt.

Ein abgeſtrafter Kerl hat die Frau in Buenos Aires aufgeleſen, hat ſie zu ſeiner Geliebten gemacht und nach Europa mitgenommen. Hier ſoll er als Kundſchafter in eine Erpreſſerſozietät eintreten. Er berichtet ſeinen Spießgeſellen (ja wohl, es kommen auch Spießgeſellen in dieſem Stück vor; aber getroſt! ... ſie werden im letzten Akt entlarvt), alſo er berichtet ſeinen Spießgeſellen geſprächsweiſe, was er von ſeiner Geliebten weiß. Halt! ſagen die Spießgeſellen. Die durchgebrannte Frau eines Staatsanwalts ... das iſt ja eine Sache für uns. Der abgeſtrafte Kerl horcht die arme Frau noch weiter aus und erfährt, ſie habe eine Mitgift von hundertzwanzigtauſend Franken beſeſſen. Wo iſt das Geld? Bei ihrem Mann. Sie hat nie daran gedacht, es zurückzufordern. Ihr netter Liebhaber beſchließt ſofort, den Mann aufzuſuchen, auch den Sohn, der inzwiſchen erwachſen iſt, und beiden Herren einmal Schrauben anzulegen. Das bringt die Frau in Raſerei. Ihr Sohn hält ſie für tot. Er ſoll niemals die Schande ſeiner Mutter erfahren. Ihre Mutterliebe ſchäumt auf, ihr Mutterſtolz empört ſich; ein Revolver

Digitized by Google

liegt natürlich bereit, und sie knallt den abgestraften Kerl nieder.

Somit sind endlich die Voraussetzungen für die Situation gegeben, welche die Hauptsache an dem Stück ist. Gerichtssaal. Die Mutter auf der Anklagebank. Als Verteidiger fungiert ihr Sohn, und beide ahnen nicht u. s. w. Außerdem: das Verbrechen wurde aus edlen Motiven begangen. Also ist auch die Basis für ein versöhnliches, wir wollen einmal sagen, für ein verklärendes Ende geschaffen. Und ein Herzleiden der Frau ist gleichfalls vorhanden. Denn man wird sich allerdings versöhnen, ehe der Vorhang fällt, aber dann muß die Frau auch schleunigst beseitigt werden. Daß sie nämlich wirklich im Schoße einer ehrbaren Familie, an der Seite eines tadellosen Mannes, als Mutter eines vortrefflichen Sohnes weiter leben könne, hält Herr Bisson selber für unmöglich.

Und das ist, nebenbei bemerkt, das einzige, was ich ihm vorwerfe. Denn man muß konsequent sein. Ist diese Frau trotz alledem der Verzeihung würdig, dann mag sie weiterleben. Weshalb bringt sie der Autor so mir nichts dir nichts um? Und ist der Mann wirklich ein Scheusal, weil er unfähig war, der Treulosen zu verzeihen, dann soll er im Zusammenleben mit der Besudelten ein wenig abbüßen, was er an ihr verschuldet hat, und ich begreife nicht, warum Herr Bisson so rücksichtsvoll ist, ihn von dieser Frau zu befreien.

Sonst werfe ich ihm gar nichts vor. Seine Motivierungen sind ein wenig umständlich, und

Digitized by Google

dennoch stimmt manches nicht. Da ist zum Beispiel die Geschichte von der Mitgift. Der Herr Staatsanwalt gibt freilich zu, er hätte seiner Frau die Mitgift zurückstellen sollen. Aber, er entschuldigt sich. Als er ihr damals die Tür gewiesen hat, da war sie bald nachher spurlos verschwunden, und alle Versuche, ihr das Geld zu senden, scheiterten. Na, schön. Nur war die Frau, um jene Zeit schon zwei Jahre von ihm getrennt. Um jene Zeit, noch ehe sie damals ins Haus kam, um ihr Kind zu sehen, hat sie wiederholt an ihren Mann Briefe geschrieben: „Verzeihe mir!" Er hätte ihr antworten können: „Ich verzeihe dir nicht, aber ich sende dir beiliegend deine Mitgift." — Zum Donnerwetter, das ist sehr gedankenlos vom Herrn Staatsanwalt gewesen. Oder von Herrn Bisson.

Es ist auch nicht ernsthaft aufrechtzuhalten, daß ein Mann seiner Frau verzeihen, sie wieder ins Haus nehmen und ihr alle Mutterrechte wieder einräumen muß. Und daß er ein leichenblasser Schurke ist, wenn er das nicht tut. Daß er dann alle Verantwortung zu tragen hat, wenn die Frau hinterher, draußen im Leben verkommt, zugrunde geht, in Schande gerät, einen abgestraften Kerl niederschießt, und was dergleichen Unannehmlichkeiten mehr sind. Man kann das doch nicht so als einen allgemeinen Lehrsatz aufstellen: Du mußt deine Frau, wenn sie will, durchbrennen lassen, und ihr dann, wenn sie's verlangt, verzeihen. Das ist eine Frage des Temperaments, der Sinnlichkeit, eine Nervensache, möchte man sprechen. Der

Digitized by Google

eine kann's, der andere nicht. Aber — ich werde gegen Herrn Bisson nicht ernsthaft polemisieren. Behüte. Es geht ja hier weder um eine Tendenz noch um eine wirkliche Meinung, und um einen Kampf gegen ein moralisches Vorurteil schon gar nicht. Herr Bisson hat einen fabelhaft wirksamen Akt schreiben wollen. Mutter und Sohn vor den Geschworenen. Nach zwanzigjähriger Trennung. Dieser Akt ist ihm gelungen. Man vergeht vor Spannung. Man sagt sich: das ist alles Unsinn! Aber man weint. Dies war die Absicht. Sie ist erreicht.

Digitized by Google

G. A. de Caillavet und Robert de Flers / Die Liebe wacht

Im Zwischenakt wird erzählt, einer von den beiden Verfassern sei der Schwiegersohn Sardous. Deshalb habe das Stück in der Comédie Française Aufnahme gefunden. Welcher von den beiden es ist, habe ich vergessen. Es kann Caillavet sein; aber möglicherweise ist es auch de Flers. Ich bin nicht verpflichtet, in den Familienverhältnissen französischer Dramatiker Bescheid zu wissen. Die Verwandtschaft mit Sardou mag ja in Paris ein Argument sein, im Burgtheater beweist sie gar nichts.

Im Zwischenakt wird ferner erzählt, das Stück sei „beim Lesen" reizend. Darüber kann ich leider ebenfalls nichts sagen, denn ich habe das Stück nicht gelesen. Aber jetzt, nachdem ich es eben gehört habe, trage ich nicht das mindeste Verlangen nach dieser Lektüre. Und finde, daß ich Zeit erspart habe. Übrigens wünsche ich mir auch gar nicht, es noch einmal zu hören. Auf alle Fälle ist es gleichgültig, wessen Schwiegersohn ein Lustspieldichter ist, wie ein Stück beim Lesen wirkt, und was man im Zwischenakt erzählt.

Eine junge Frau sagt zu ihrem Mann: „Wenn du mich hintergehst, werde ich mich rächen!" Sie erhebt zwei Finger zum Schwur: „Eine Stunde später, nachdem ich es erfahre, werde ich mir

Digitized by Google

einen Liebhaber nehmen." Ich erzähle nicht von Francillon, sondern von dem neuen Stück. Die Frau erfährt es, geht dann auch sofort zu einem jungen Mann, und obwohl sie mit ihm allein soupiert, hat sie nur den Schein der Rache hervorgerufen; ist aber sonst natürlich ganz unbefleckt geblieben. Ich erzähle nicht von Francillon. Diese Francillon war ein glänzender Einfall; einer von den höchst vortrefflichen, einfachen, genialen und geistreichen Gedanken, die das Theater der Welt erobern. Ein Bühnenstoff, der die kostbarste Eigenschaft besitzt, die ein Bühnenstoff überhaupt besitzen kann: Schlagkraft. Was so wundervoll an jenem alten Lustspiel federt, das ist die tragische Möglichkeit, die in seinem Stoff ruht. Denn es sind immer die besten Lustspiele, die tragische Möglichkeiten haben.

Einfälle, wie Francillon einer war, dürfen nicht wiederholt werden; es sei denn, man gibt ihnen eine neue Wendung. Die beiden neuen Verfasser des neuen Stückes haben den alten Francillon-Gedanken aber dennoch wiederholt, und sie haben sich, wie aus dem soeben erzählten Ablauf der Sache zu ersehen ist, auch gar nicht um eine neue Wendung bemüht. Wenn man es also deutlich sagen will: sie haben die alte Francillon-Komödie einfach bestohlen. Es ist unmöglich, mit größerer Ungeniertheit zu stehlen, als die Herren Caillavet und de Flers es getan haben. Die Tapferkeit, mit der sie zu Werke gingen, hat beinahe etwas Imposantes. Nur Franzosen erlauben sich Einbrüche

Digitized by Google

am hellichten Tage und mit solcher treuherziger Gelassenheit.

Nichts in der Welt konnte diese beiden Erfasser fremder Lustspielideen hindern, sich's nun auch sonst recht bequem zu machen, und in allen möglichen Kochbüchern nach Rezepten zu fahnden. Da ist der Titel: „Die Liebe wacht". Vor dreißig Jahren sind solche Scharaden im Titel beliebt gewesen. Hier ist die Auflösung. Eine alte Dame, ein alter Abbé und ein alter Lebemann sprechen davon, was denn einer Frauentugend den besten Schutz gewähre. „Die Erziehung," sagt die alte Dame. „Die Religion," sagt der Abbé. „Die Liebe," sagt der alte Lebemann. Wer hat es nicht erwartet, daß er „die Liebe" sagen wird? Also die Liebe wacht über Frauentugend. Wenn eine Frau wahrhaft liebt, wird sie keinen Fehltritt begehen. Das ist die Auflösung: und sie klingt wie aus uralten Zeiten. Vor dreißig, vierzig, fünfzig Jahren hat die Komödie der Franzosen derart das Leben gemalt, seinen Sinn auf dergleichen Formeln gebracht. Es ist übrigens nicht heute erst banal, dieses Verfahren, Sentenzen zu drechseln und sie dann dramatisch zu illustrieren. Schon vor dreißig, vierzig, fünfzig Jahren ist es banal gewesen. Aber es war mindestens eine Banalität aus erster Hand, was einen Unterschied bedeutet.

Eine Dame sagt von dem Abbé, der für eine Kirchenglocke sammelt: „Ach, er wird seine Glocke niemals bekommen, der arme Abbé; er bringt die siebentausend Franken niemals zusammen!" Bums,

Digitized by Google

da geht auch schon die Tür auf, der Abbé stürzt herein. „Ich habe sie! Ich habe sie!" Und fuchtelt mit sieben Tausendfrankenscheinen in der Luft herum. — Die mondäne Salonschlange sagt zu ihrem Geliebten: „Ach du — wenn jetzt ein Mädchen vor dich hintritt und dir gesteht, daß sie dich liebt, dann wirst du ausrufen: ‚Das ist kolossal!' und wirst ganz weg sein, und wirst antworten: ‚Mein Fräulein, auch ich liebe Sie!'" So ungefähr — denn ich zitiere natürlich nur aus dem Gedächtnis — spricht die mondäne Salonschlange, worauf sie links abgeht. Bums, da kommt auch schon von rechts ein Mädchen, und erklärt dem jungen Mann seine Liebe. Und der junge Mann ruft: „Das ist kolossal," und ist ganz weg, und antwortet: „Mein Fräulein, auch ich liebe Sie."

Soll man noch weiter auseinandersetzen, wie dieses Stück ist? Dieses Stück ist so, daß ein junger Mann darin auftritt, der Abhandlungen über die städtischen Verwaltungen im Mittelalter geschrieben hat. Der dabei über Stühle stolpert, der, in seinen Büchern vergraben, zu ungeschickt ist, um Frauenliebe zu gewinnen, der aber doch ein liebedurstiges, natürlich goldenes Herz hat u. s. w. Dieses Stück ist so, das eine alte Marquise, vorn an der Rampe über die beschwerlichen, langweiligen Gäste schimpft, denen sie eine Soirée geben muß, sich dann aber umdreht, und in den zweiten Salon hineinruft: „Ach, meine Teuren, ich bin sehr erfreut, ich bin glücklich ..." Die betrogene Frau will mit der mondänen Schlange

Digitized by Google

abrechnen. Und was tut sie? Sie proponiert der Mondänen, mit ihr zusammen in einer Wohltätigkeitsvorstellung zu spielen. „Ich spiele die betrogene Frau. — Sie spielen die Geliebte meines Mannes u. s. w." Und nun entwickelt sie ihr den Konflikt, und die Mondäne fühlt sich „getroffen", und wird aus dem Feld geschlagen und zieht ab. So ist dieses Stück.

Es enthält gleichwohl ein paar amüsante Wendungen im Dialog. Wenn man übertreiben wollte, möchte man sagen: dieser Dialog funkelt vor Geist. Aber das wäre eben übertrieben. Denn es ist klar, daß sich aus den vollständig verglühten Kohlen, mit denen die beiden Herren ihren Ofen heizen, nicht mehr viel neue Funken blasen lassen. Es ist plausibel, daß man auf den ausgefahrenen Gleisen, in denen die Verfasser daherglitschen, nicht zu neuen Zielen oder Aussichtspunkten gelangt. Der unbehilfliche junge Mann sagt: „Ich bin wie ein Stationsvorstand oder wie eine Logenschließerin." Nämlich: an dem Stationsvorstand fahren die Züge vorbei, in die Ferne, und er muß an einem Ort bleiben. Und die Logenschließerin hört immer nur, wie die Leute lachen und weinen — aber sie kann das Schauspiel nicht sehen. Na, ich denke, wir haben dergleichen Dinge schon gehört. Der Liebhaber sagt in einer peinlichen Situation: „Ich wäre gern nicht hier." Bei Mark Twain sagt jener Unglückliche, der in den Niagara stürzt: „Ich bemerkte, daß ich lieber zu Hause gewesen wäre." Dennoch, es gibt ein paar amüsante

Digitized by Google

Wendungen in diesem Dialog, und ich möchte sie bereitwillig noch herzlicher anpreisen. Aber diese Sache mit der Francillon, mit den alten, abgegriffenen Tricks, mit dem Stationschef, der Logenschließerin und mit Mark Twain muß einen doch zur Vorsicht mahnen. Wenn die paar Scherze so vorübergleiten, lacht man ja freilich, nur weiß man sich im Augenblick nicht zu besinnen, wo man diese wohlgeschliffenen Pointen schon einmal hat „funkeln" sehen.

Vielleicht verhält sich die Angelegenheit der Herren Caillavet und de Flers folgendermaßen: Sie können keinen Stoff zu einem Theaterstück erfinden: sie können auch ein Theaterstück nicht bauen, aber es ist ihr Zustand, daß sie einen hurtigen, mit allerlei Nettigkeiten aufgeputzten Dialog zu schreiben imstande sind. So nehmen sie halt den alten Kanevas und stickten ihr bißchen bunte Wolle hinein. Wenn sie noch einen Kompagnon finden, der Phantasie besitzt, und noch einen, der die Technik des logischen Szenenbaues weg hat, dann wird es sicherlich famos gehen.

Digitized by Google

Francis de Croiſſet / Wenn das Herz ſpricht

Da haben nun zwei Privatſekretäre eine Szene miteinander, in der wir ſie kennen lernen. Ein alter und ein junger, einer der ausgedient hat, und einer, der eben erſt anfängt: Der Alte iſt immer mit ſeinem Erdenlos zufrieden geweſen, der Junge will doch erſt einmal mit dem Schickſal raufen, ehe er ſich zufrieden gibt. Dem Alten wäre es niemals eingefallen, man könnte am Ende doch noch mehr werden in der Welt, als der Privatſekretär eines reichen Mannes. Deshalb iſt auch weiter nichts aus ihm geworden. Er iſt fünfunddreißig Jahre lang auf einem Schreibtiſchſeſſel ſitzen geblieben, und erlaubt ſich jetzt nur darum aufzuſtehen, weil er eine kleine Erbſchaft gemacht hat. Der Junge, dem er ſeine Stelle nun aus Freundſchaft übergibt, will höher hinaus. Er will ſein Glück erzwingen, will reich werden, will Macht in die Hände kriegen, will vorwärts kommen, ſei's mit Liſt, mit Gewalt, mit Hilfe der Frauen, das gilt ihm gleich. Dieſe Sekretärſtelle iſt ihm nur ein Anfang, ein Sprungbrett, ein Mittel, Verbindungen anzuknüpfen, reiche, hochgeſtellte Damen kennen zu lernen. Auch, wenn ſie nicht hübſch ſind. Lieber Himmel, die Frauen, die einem im Leben zu großer Karriere oder zu vielem Geld verhelfen, ſind ja ſelten hübſch. Und die

Digitized by Google

hübschen, an denen man seine Freude haben kann, verhelfen einem wieder nicht zu einer guten Karriere. Noch weniger zu vielem Geld, im Gegenteil.

Dies alles ist aber nicht besonders wichtig. Was sich die beiden Herren dort oben auf der Bühne zu sagen haben, kennt man schon, hat es hundertmal gehört und läßt diese spottbillige, abgeklapperte Lebensklugheit ohne erhebliche Gemütsbewegung wieder einmal an sich vorbeiklappern. Nur eines beunruhigt uns. Der alte Mann dort oben wird immer entsetzter, der junge Mann immer fröhlicher. Er baut Luftschlösser, er malt sich die Zukunft in glänzenden Farben ... Er wird doch nicht zuletzt den alten Mann im Hoffnungsüberschwang an der Schulter packen und im Zimmer mit ihm herumtanzen? Ganz leise stellt sich diese Sorge bei uns ein, aber sie wächst, sie steigt, sie wird zur Nervosität, je mehr sich der Jüngling dort oben aufregt. Mein Gott, die Szene ist ja ohnehin schon von einer solchen Banalität, sie wird doch nicht mit diesem abgeschmackten Blödsinnstanz endigen? Aber alle derartigen Szenen enden so, und man ahnt eben deshalb nichts Gutes. Es fällt einem freilich ein, daß die Theaterleute jetzt doch schon daraufgekommen sein müßten, wie falsch und wie unmöglich es ist, einen Menschen zu nehmen und mit ihm herumzutanzen. Nicht einmal ein Kind läßt sich ohneweiters dazu bringen, und bleibt, wenn es nicht tanzen mag, ruhig auf seinen zwei Beinen stehen. Auf der Bühne aber ist diese alberne Pantomime immer noch beliebt. Da fällt

Digitized by Google

ein junger Menſch über einen alten her, „wirbelt“ ihn herum, und der alte Menſch kriegt Schwindel und Atemnot, und taumelt, und muß ſich ſetzen. Und das ſoll komiſch ſein. Werden wir den allzuoft dageweſenen Spaß auch heute wieder mitmachen müſſen? Nein, wir ſehen zu ſchwarz, wir ängſtigen uns umſonſt. Die Sache wird ganz ordentlich verlaufen. Aber: da ſpringt der Herr Geraſch auch ſchon auf, ſtürzt über den Herrn Straßni her, wirbelt ihn herum, und der arme Herr Straßni kriegt Schwindel und Atemnot, und taumelt und muß ſich ſetzen. Es bleibt einem halt nichts erſpart.

Das iſt eine Kleinigkeit, eine ganz nebenſächliche Sache, ein winziges Symptom. Das Stück könnte bei alledem außerordentlich wertvoll ſein. Könnte ... Nur das ſolche Stücke dann auch in ihrem ferneren Verlaufe ſich nicht als wertvoll erweiſen. In der reinlichen Wirtſchaft eines wertvollen Stückes waltet immer ein Geiſt, der zu empfindlich iſt, um ſolche Kleinigkeiten geſchehen zu laſſen. Er wiſcht ſie mechaniſch weg, noch ehe ſie ſich feſtſetzen, wie man Staub abwiſcht. In wertvollen Stücken kommt es nicht vor, daß die Leute einander herumwirbeln, oder daß eine alte Jungfer verhöhnt wird, weil ſie alt und weil ſie eine Jungfer iſt, oder daß jemand „Hurra!“ ſchreit, um einen Akzent des Glückes von ſich zu geben, oder daß Anſpielungen auf die Schwiegermütter gemacht werden, oder daß ſich die Lebensfreude ſonſt irgendwie in den Manieren vorſtädtiſcher Geſelligkeitsvereine ergeht. Ein Spaß in

Digitized by Google

einem Stück ist eine Kleinigkeit. Dennoch beweist er immer viel. Er mag nun blitzblank oder verstaubt sein. Er ist immer ein Symptom.

In der großen entscheidenden Szene dieses Lustspieles machen wir dann dieselbe ahnungsvolle Nervosität durch, dieselbe Angst vor der Schablone, dieselbe unbehagliche Frage, die immer wieder in uns sich erhebt: Es wird doch nicht ...? Es wird doch nicht ...?

Das ist die Szene, in der sich die Wendung vollzieht, die Szene, in der wir nicht bloß das Herz des Stückes, sondern auch das Wesen des Dichters entblößt sehen. Seine Fähigkeit, die Peripetie aus dem Innern, aus dem Menschlichen herbeizuführen, seine dramatische Kraft, nach uns zu greifen, unsere Aufmerksamkeit festzuhalten, uns mitzureißen, uns nicht entschlüpfen zu lassen. In dieser Szene entlarvt also der junge, überaus strebsame Sekretär einen überaus geriebenen Spitzbuben. Der Spitzbube ist der Baron Lucien Houzier, und die Sache dreht sich um ein Landgut und um ein junges Mädchen. Beides gehört dem unermeßlich reichen Manne, bei dem unser erfolgsdurstiger Jüngling Sekretär ist, Herrn Alfred de Miran-Charville. Das Landgut befindet sich in Algerien. Die Tochter befindet sich hier. Die Tochter behandelt den Sekretär ihres Vaters sehr von oben herab, und der Herr Sekretär scheint Fräulein Helene unausstehlich zu finden. Für das Landgut in Algerien interessiert er sich aber lebhaft. Herr v. Miran-Charville, der sich um Ge-

Digitized by Google

schäfte den Teufel bekümmert, ist eben im Begriffe, jenes Landgut dem Direktor der Russo-persischen Bank zu verkaufen und überläßt den Vertragsabschluß einfach seinem Sekretär. Denn Herr von Miran-Charville muß eben dringend „nach seinen Hunden sehen". Außerdem hat er ja den Baron Houzier in der Sache um Rat gefragt, den er für seinen besten Freund hält. Mehr noch: der Baron Houzier hat sich vor einer Viertelstunde erst in der Bibliothek mit Fräulein Helene verlobt, trotzdem der Sekretär versucht hat, durch lautes Klopfen und Schlagen mit den Buchdeckeln dieses Einverständnis zu hindern und zu stören. So vortrefflich und alterprobt das Mittel (in hundert Lustspielen) auch ist, es hat nichts geholfen. Der Sekretär wurde bloß gebeten, keinen Lärm zu machen und das Zimmer zu verlassen.

Jetzt aber hat er den Direktor der Russo-persischen Bank und den Baron Houzier allein und ganz für sich. Und jetzt entlarvt er den sauberen Patron, der Fräulein Helene heiraten und außerdem Herrn Miran-Charville um ein Dutzend Millionen foppen möchte. Der junge Sekretär weiß nämlich just mit dem algerischen Landgut unglaublich genau Bescheid. Er weiß, daß auf diesem Gut reiche Phosphorlager entdeckt worden sind. Nur der Besitzer selbst weiß noch nichts davon. Der Sekretär aber weiß, daß der Kaufpreis von fünfhunderttausend Franken, zu dessen Annahme der Baron Houzier geraten hat, beinahe einem Diebstahl an Herrn Miran-Charville gleich-

Digitized by Google

kommt. Er weiß, daß der Baron Houzier den Direktor der Russo-persischen Bank bei diesem fetten Geschäft nur vorgeschoben hat. Daß er aber insgeheim selbst an dem Gewinn beteiligt ist. Ja, er hat sogar die schriftlichen Beweise für diesen schmutzigen Handel in der Tasche. Er ist ein verdammt geschickter kleiner Kerl, dieser junge Sekretär, der so gern sein Glück machen möchte, der das Fräulein Helene nicht ausstehen kann, der aber doch nicht dulden wird, daß dieses unsympathische Mädchen den spitzbübischen Houzier heiratet.

Wie einen gefangenen, erschreckten und wehrlosen Vogel hält er jetzt den gefährlichen Gegner in seiner Faust. Doch, während er ihn Stück für Stück seiner Missetaten überführt, sitzen wir dabei, beunruhigt, gestört, gereizt, aufgeregt, und fragen uns angstvoll: Es wird doch nicht um Gottes willen, Helene im Nebenzimmer lauschen, dann hervortreten und zu dem Sekretär sagen: „Ich habe alles gehört ...?" Während der Baron Houzier entlarvt und niedergeschmettert wird, spähen wir enerviert nach der verschlossenen Türe, durch die Helene früher abgegangen ist: „Es wird doch nicht ...?" Solche Entlarvungen auf der Bühne sind ja ohnehin nach und nach eine prekäre Sache geworden. Ganz abgesehen davon, daß es der Verfasser doch gar zu leicht hat, den einen Teil mit unbedingter Allwissenheit, den andern mit tadellos funktionierender Schurkerei auszustatten; ganz abgesehen davon, daß dieses Hantieren mit Beweisen, Aktenstücken und Dokumenten sehr um-

Digitized by Google

ständlich und weitläufig wirkt, und nicht zu reden davon, daß man dieser ausgezirkelten, konstruierten Angelegenheit müde zu werden anfängt, hat es doch etwas Wohlfeiles, Altmodisches und gänzlich Unlebendiges an sich, ein Theaterstück auf derlei Intrigen, auf Gaunereien und sonstige niedrige Verbrecherkünste aufzubauen. Da ist es doch nur ein gerechtes Verlangen, daß diejenige Person, die durch die Entlarvungsszene vor Betrug geschützt werden soll, nicht immer und jedesmal, im Nebenzimmer sich aufhalten möge. Ein gerechtes Verlangen, daß sie nicht immer und jedesmal, wie das Wetterweibchen hervortanzt und die schon gar zu sehr geflügelten Worte spricht: „Ich habe alles gehört". Aber nach den Erfahrungen, die ich im ersten Akte mit dem Herumwirbeln gemacht habe, läßt mich ein trübes Erwarten jetzt nicht mehr zur Ruhe kommen. Und richtig! Kaum hat sich der Direktor der Russo-persischen Bank, kaum hat sich der jämmerlich zugerichtete Baron Houzier entfernt, kaum ist der kluge, junge Sekretär allein, da geht die Tür auf, Fräulein Helene tritt herein und sagt: „Ich habe alles gehört". Oh, meine Ahnung!

Dieses Stück klappt zu sehr. Und es klappert zu viel. Der junge Sekretär wird nach einem Spezialwerk der Kunstgeschichte gefragt. Er kennt es. Er hat es gelesen. Er kennt das Bild, von dem die Rede ist, und weiß, daß es in Siena hängt. Er hat das Fräulein reiten sehen, warnt sie, dasselbe Pferd heute wieder zu besteigen. Und wirklich, das Pferd lahmt. Woher hat er nur diese verschieden-

Digitized by Google

artigen, nobeln und gründlichen Kenntniſſe? ſinnt das Mädchen. Es iſt eine etwas primitive Technik, einen Menſchen intereſſant zu machen. Der junge Angeſtellte und die Tochter des Hauſes ſagen einander fortwährend Biſſigkeiten, verletzen ſich mit kalten, feindſeligen Worten, können ſich nicht leiden. Es iſt alſo ſicher, daß ſie einander lieben, daß ſie ſich im letzten Akt in den Armen liegen werden. Viel zu ſicher. In wie vielen Romanen und Luſtſpielen haben wir's nicht ſchon mit angeſehen. Wann wird die Standrede kommen, die der arme junge Menſch dem reichen Mädchen halten wird? Jene große Rede, in der er ihr (ganz unberechtigt und taktlos) ſeine Armut und ihren Reichtum, ſeine Entbehrungen und ihre Verwöhntheit vorwirft. Jene Tirade, die damit abſchließt, daß er ihr zuruft, er bemitleide ſie trotz ihrer Reichtümer. Und da geht auch die Moralpauke ſchon donnernd los. Ganz, wie man ſich's vorgeſtellt hat. Da wirft der Sekretär dem Mädchen auch ſchon vor, daß er arm iſt und ſie reich, daß ſie verwöhnt iſt und er nicht. Und — bums — da ſagt er ihr auch ſchon, daß er ſie trotz ihrem vielen Gelde bemitleidet.

Dieſes Stück iſt ſicherlich von einem geſchickten Mann. Aber er hat eine Geſchicklichkeit, die zu leicht erraten wird. Eine franzöſiſche Geſchicklichkeit, die auf feſtgefügtem Gleis in einem voraus zu berechnenden Schwung dahinrollt und die uns mit all ihren Kunſtſtücken und all ihrer kühlen, handwerksmäßigen Bravour nichts mehr zu geben

Digitized by Google

hat. Weder Bereicherung, noch Anregung. Nicht einmal mehr das Staunen über eine sinnreiche Technik. Dieses französische Theaterwesen, das uns jährlich mit einem ungeheuren Import an federleichten Amüsierstücken überschwemmt, hat sich mehr und mehr dem wirklichen Leben entfremdet, vollführt einen ewigen Rundtanz um dieselben ewig gleichen Konflikte, die längst schon aufgehört haben, wahr oder wichtig zu sein, und altert zur Schablone. Einer gewissen oberflächlichen Aktualität befleißigen sich diese französischen Dramatiker. Auch Herr Francis de Croisset ist aktuell. Er hat da eine ziemlich phrasenhafte Arie eingelegt, in der ganz plötzlich das Lob der Aviatiker gesungen wird, und in Paris, wo man sich für die militärische Luftschiffahrt begeistert, erweckt diese Rede sicherlich Beifallsstürme. Man könnte aber diese ganze Stelle streichen. Kein Mensch würde es merken. Sie ist ein Couplet pour la galerie. Publikumswirkungen liegen freilich noch immer in diesen Theaterstücken, wenn sie auch langsam schon verpuffen. Auch Francis de Croisset versteht es, aufs Publikum zu wirken. Vielleicht versteht er noch mehr. Manchmal läßt ein feiner, zeichnerischer Strich, die hübsche Kontur einer Gestalt vermuten, daß er nicht bloß ein allgemein französisches, sondern auch ein persönliches Talent besitzt. Will er das entwickeln, und will er es als Dramatiker zu einer eigenen Physiognomie bringen, dann gibt es für ihn nur einen einzigen Weg: Fort von der Pariser Banalität!

Digitized by Google

Französische Komödie

Wir werden uns nicht erst damit aufhalten, von einem einzelnen Autor zu sprechen. Denn, was kümmert uns der einzelne, wenn uns beinahe alle zusammen belanglos erscheinen, wenn ihre vereinigte Banalität uns langweilt, wenn wir verärgert sind von ihrer Abgelaufenheit, wenn jene pathetisch-sentimental verlogene Geste, die ihnen allen gemeinsam ist, uns nervös macht. Was geht uns der einzelne an, in einem Augenblick, in dem wir alle zusammen als einen Typus empfinden, und die Schablone, von der sie insgesamt umklammert werden, als einen symptomatischen Zustand. Deshalb hat es auch nicht die mindeste Wichtigkeit, festzustellen, daß gerade dieses Stück von Herrn Brieux herrührt. Dieses Stück ist überhaupt nichts weiter als ein Anlaß. Es ist nur ein Nagel, an dem man alle möglichen Beschwerden endlich aufhängt und affichiert. Es ist gleichsam nur ein Tropfen, der den vollen Becher zum Überlaufen bringt. Was man dann und wann, bei hundert anderen französischen Komödien von heute gespürt hat, das fällt einem hier wieder ein. Man spricht von hundert Stücken, indem man von diesem Stück redet.

Es ist, beiläufig bemerkt, ein sehr plumpes Theaterstück. Wäre es von einem Deutschen, man

Digitized by Google

würde es ohne weiteres und recht laut ganz einfach plump nennen. Aber wir sind übereingekommen, daß die französischen Theaterstücke raffiniert sind. Wäre es von einem Deutschen, man würde rundheraus sagen, daß es langweilig und albern ist. Da es aber aus Frankreich importiert wurde, glauben wir inbrünstig daran, daß es amüsant und geistreich sein muß. Denn alle französischen Theaterstücke sind nun einmal amüsant und geistreich. Ich bitte Sie, das gallische Blut ..., die Bravour der romanischen Rasse ..., nicht wahr? Wäre dieses Stück von einem Deutschen, dann würde es jeder kritische Ladenschwengel mit der Lauge seines überlegenen Spottes begießen und es mit Fußtritten traktieren. Denn mit den heimischen Theaterstücken braucht man nicht viel Umstände zu machen, und an ihnen kann man sein subtiles, unbarmherziges Urteil glorreich zeigen. Vor der französischen Komödie aber haben alle kritischen Ladenschwengel einen fabelhaften Respekt.

Nun ist es keineswegs meine Absicht, eine einzelne französische Komödie herzunehmen und sie zu zerzausen. Es fällt mir gar nicht ein, etwas Versäumtes gerade diesmal nachzuholen, und gerade dem Stück des Herrn Brieux eine besondere Bedeutung zu geben. Nur von ganz allgemeinen Dingen will ich sprechen. So haben zum Beispiel die Leute in diesem Stück alle nichts zu tun, und dieser kleine Umstand, den man so und so oft in französischen Komödien beobachtet hat, bringt

Digitized by Google

einen endlich einmal zum Rasen. Wie geht das denn eigentlich zu? Donnerwetter, daß wir immer und immer wieder auf der Bühne Leute herumtanzen sehen, die nicht das mindeste zu tun haben, die gar kein lebendes und plausibles Dasein führen, die von jeder Wirklichkeit wie abgeschnitten sind? Sapristi, und ihre Existenz funktioniert wie eine frisch geölte Maschine. Sie sind beständig in irgend einem Salon versammelt, in dem alle Welt nach Belieben ein- und ausgeht. Sie haben livrierte Lakaien, oder doch zum mindesten blitzblanke Haushälterinnen, die aussehen, als ob sie niemals einen Kochtopf angerührt hätten, Sternkreuzordensdamen, die sich gleichsam zum Scherz eine weiße Küchenschürze vorgebunden haben. Jedenfalls sind sie in neunundneunzig von hundert Fällen von alten, lächerlich treuen und grotesk anhänglichen Dienstboten umgeben, die sich für ihre Herrschaft in Stücke hauen ließen, und die zu Anfang eines jeden Aktes untereinander oder mit sonst einer Nebenperson kleine, blödsinnig biedere Gespräche führen, so lange, bis das Publikum sich auf seinen Sitzen zurechtgerückt hat, bis im Saale völlige Ruhe herrscht und nichts mehr dem Auftreten der Hauptfiguren im Wege steht. Eine Atmosphäre von Reichtum und Sorglosigkeit ist ja auf der Bühne sehr hübsch. Aber ich muß sagen, daß ich diese Atmosphäre von künstlichem, stark verzuckertem Wohlbehagen nun satt habe. Es ist mir grenzenlos widerwärtig, alle diese Menschen herumspazieren zu sehen, die wie im leeren Raum

Digitized by Google

schweben, die gar keinen persönlichen Meldezettel haben, die gar keine Zusammenhänge mit dem ungeheuren und komplizierten Mechanismus des Daseins besitzen, und die in einer teppichbelegten Stille hausen, in die kein noch so feines Geräusch der Wirklichkeit dringt. Man kann natürlich auch reiche und sorglose Menschen auf die Bühne bringen, aber auch die reichsten und sorglosesten sind dem realen Leben doch immer so verknüpft, so nah und so verbunden, daß man jedesmal zu wissen vermag, wo sie beiläufig stehen. Diese unmotivierte Sorglosigkeit aber, in der uns die Menschen von der französischen Komödie scharenweise vorgeführt werden, lügt nach und nach die Wichtigkeit des Lebens weg, löst jeglichen Ernst in eine öde Tändelei auf. Diese Puppengesellschaft da oben auf der Szene bewegt sich wie in Scharnieren. Sie hebt sich von gar keinem Hintergrunde ab. Und sie eröffnet gar keine Perspektiven. Sie alle, der Ehemann, die strauchelnde, wie die gefallene Frau, der Verführer, das unschuldige junge Mädchen, der resigniert räsonierende alte Herr, der salbungsvolle Abbé und der treue Freund, der in bestimmten Momenten mit dem tiefsten Brustton edler Männlichkeit: „Fasse dich, Edmond ... oder Gaston ... oder Pierre ..." zu sagen hat, sie sind zeitlos geworden, unpersönlich wie die Figuren der Commedia dell' arte.

In diesem Stück des Herrn Brieux hat ein Ehemann seine Frau erwischt, und hat sie niedergeschossen. Hat sich dann selbst eine Kugel in die

Digitized by Google

Bruſt gejagt, wird vom Tod errettet, und kann ſich, nun er das Bett verläßt und das Stück ſeinen Anfang nimmt, an nichts mehr erinnern. Sein Rechtsanwalt iſt da, ſein Arzt, ſein Vater. Und ſein Schwiegervater. Der Vater der getöteten Frau. Der Ehemann fragt nach ſeiner Gattin. Man gibt ihm Auskünfte, mahnt ihn, ſich zu ſchonen, man ſpricht Dinge zu ihm, die einem Schwachſinnigen zu dumm ſein müßten. Immerhin: es iſt ein Effekt, daß der Mann voll Liebe, Angſt und Beſorgtheit nach der Frau fragt, die er ſelbſt getötet hat. Die Vorausſetzungen wackeln zwar. Man merkt, daß ſie zehnfach gepölzt ſind und daß ſie trotzdem wackeln. Aber es iſt ein Effekt: er weiß nicht, daß er gemordet hat, ſpricht von ſeinem Opfer, als ſei es noch am Leben, redet von der Frau mit glühender Liebe, als hätte ſie ihn nie betrogen. Intermittieren der Gedächtniskraft. Nach großen ſeeliſchen und körperlichen Erſchütterungen kommt dergleichen vor, nur eines beunruhigt dabei: Ganz abgeſehen von den mühſam gepölzten Vorausſetzungen, die einen mit ihrem ewigen Wackeln nervös machen; man weiß es, daß dieſer Mann ſich erinnern wird, und daß der Augenblick, in welchem ihm das Gedächtnis wiederkehrt, den Aktſchluß bilden wird. Große Wirkung. Vorhang. Man ſieht auch ſchon den Hebel, der beſtimmt iſt, dies niedergebrochene Gedächtnis wieder in Bewegung zu ſetzen. Der Vater der Erſchoſſenen. Denn wozu wäre er ſonſt da? Doch nur, um aufs Stichwort loszugehen, den

Digitized by Google

Arm zu erheben, als ob er schlagen wollte, und zu rufen: „Elender! Du hast sie getötet!“ In jeder französischen Komödie muß irgend jemand irgendeinmal ausrufen: „Elender!“ Das geht wahrscheinlich nicht anders. Man sitzt also da und wartet darauf. Man weiß, daß man diesem schauderhaft abgegriffenen Leidenschaftsakzent nicht entrinnen kann. Man denkt sich: Jetzt ... und jetzt ... wird es geschehen. Man denkt ..., wenn's nur schon vorüber wäre. Und man steht Höllenqualen aus. Da schluchzt der Vater auf: „Mein Kind!“ Richtig. Das hat man in der Angst ganz vergessen. Er muß natürlich erst aufschluchzen, und er muß: „Mein Kind!“ dabei sagen. Der Schmerz um die Verstorbene. Dann aber mit erhobener Faust auf den Schwiegersohn los, und ... und ... „Elender!“ Da kann man nichts machen.

Im zweiten und im dritten Akt geschehen Dinge von einer großartigen Dageweſenheit und Unnatur. Wir sind sechzehn Jahre nach der Katastrophe. Der schießende Ehemann lebt nur für seine Tochter. Die ist jetzt zweiundzwanzig. Und lebt nur für ihren Vater. Außerdem treibt sie einen Kult mit dem Andenken der erschossenen Mutter. Aber das Mädchen weiß natürlich von der Schießerei nichts. Im Gegenteil. Ihr Vater erzieht sie sorgfältig in einer bewundernden Liebe zur verstorbenen Mutter. Er hat ihr die Mutter so herrlich geschildert, daß sogar der Vater der Getöteten über so viel Edelmut und Pietät gerührt ist. Nun soll das junge Mädchen heiraten.

Digitized by Google

Aber ... es kommt heraus, daß der Papa ihre Mama getötet hat. Nämlich: der Vater des Bräutigams hat sich heimlich darnach erkundigt. Ja, lieber Himmel, weshalb schnüffelt der Mann denn das aus? Es ist doch nichts Auffallendes, wenn ein junges Mädchen seine Mutter verloren hat. Die Mutter kann ja doch auch an einer ganz harmlosen Krankheit gestorben sein. Aber der Mann motiviert seine Neugierde. Er hat einen Bruder. Der Bruder hat eine Frau. Diese Frau ist irrsinnig. Und es hat sich herausgestellt, daß schon die Mutter dieser irrsinnigen Frau irrsinnig gewesen ist. Tja. Deshalb muß man vorsichtig sein. Und deshalb hat er sich erkundigt. Damit sein Sohn nicht etwa ein erblich belastetes Mädchen erwische. Motivierung. Sie wackelt zwar, diese Motivierung. Aber sie ist vorhanden. Wunderbar, wie sich die Franzosen auf die Technik des Dramas verstehen.

Und was sie für menschliche Gestalten zeichnen, was für Charaktere. Man stelle sich den Vater vor, der nichts zu sagen hat, als: Die Mutter meines Bruders ist irrsinnig; die Mutter der Frau meines Bruders ist irrsinnig; man muß vorsichtig sein, und deshalb habe ich mich erkundigt. Man stelle sich den anderen Vater vor, der nichts zu tun hat, als aufschluchzend „Mein Kind!" zu sagen, um dann noch „Elender!" zu schreien. Und man stelle sich die Schauspieler vor, die solche Rollen verkörpern müssen; was sie für künstlerische Aufgaben zu bewältigen haben.

Digitized by Google

Von einer grenzenlosen, gespenstisch unwirklichen Dummheit aber sind in der französischen Komödie jedesmal die unschuldigen jungen Mädchen. Sie haben eine so holdselig frisierte Seele, daß man die graden Wände hinaufklettern möchte. Sie haben Anschauungen, Lebensbegriffe, Grundsätze, die mit lauter rosaseidenen Mascherln geschmückt sind. Ihre Engelsgüte, ihre Sanftmut, ihre Reinheit grenzt an Bähsagen. Aber es wäre einem schon lieber, wenn sie ganz einfach immer nur Bäh sagen wollten, und wenn man nicht gezwungen wäre, ihre pomadisierten, wie auf Seife klitschernden Reden anzuhören. Sie erleben in jeder Komödie ihren Schmerz. Und der Schmerz verwandelt sie. Und dann werden sie ernst, dann werden sie entschlossen, dann werden sie großartig. Sie reifen vor unseren Augen. Aber auch jetzt noch ist jedes ihrer Worte gleichsam mit crème céleste eingerieben und ganz fett vor edelmütiger Entsagung.

Auch das junge Mädchen wird ernst, da es erfährt, daß der Papa die Mama umgebracht hat. Es ist furchtbar, wie ernst sie wird. Sie deklamiert lange Trauerreden auf ihre Mutter. Sie schaudert vor den Händen des Vaters effektvoll zurück. Denn es sind Mörderhände. Und das ist wieder sehr ergreifend. Sie ist entschlossen, allein in die weite Welt zu gehen. Und da ihr Großpapa erscheint, der Vater der Getöteten, und da ihr dieser, der doch sozusagen, der Nächstbeteiligte ist, zuredet, und ihr sagt: „Umarme deinen Vater!" („Em-

Digitized by Google

brasse ton pere, mon enfant!") ... erst dann ist sie bereit, zu vergeben und zu vergessen. Man sitzt vor dieser Szene, und soviel theatralisch verzerrte Natur man auch auf der Bühne schon gesehen hat, soviel verlogene Torheit man von der französischen Komödie auch schon gewohnt ist, man traut seinen Augen und Ohren nicht. Ein erwachsenes Geschöpf, das seine Mutter nie gekannt hat, das sein ganzes Leben mit einem zärtlichen, aufopfernden Vater verbracht hat, wendet sich in dem Moment, in dem es diese Dinge erfährt, nicht erschüttert zum Vater, sondern ergeht sich in Wehklagen über seine Mutter? Nur damit wir die französischen Tiraden über die Mutter und über Mutterliebe zum dreitausendsten Male erdulden müssen? Ein Mädchen erfährt, ihr Vater habe jenes Unglück ausgestanden, und fängt nun an, über ihn zu urteilen, zu richten, feindselig zu räsonieren, als habe der Mann seine Frau um einer Laune willen erschossen. Ein Mädchen vernimmt die Tragödie ihrer Eltern, und nichts regt sich in ihr, kein Instinkt und kein Taktgefühl, um ihr zu sagen, daß sie all dies von sich abzuwehren und fernzuhalten hat, daß die Ehe ihrer Eltern sie nichts angeht, daß es schon in der Bibel heißt: „Du sollst die Scham deiner Eltern nicht entblößen ...? Dies widernatürliche Getue aber sollen wir hinnehmen, nur um ausgezirkelte Theatereffekte zu genießen?

Wie tief muß die französische Komödie noch sinken, wie weit muß sie sich von jeglichem

Digitized by Google

Leben und von aller Wahrheit entfernen, ehe wir merken, daß sie jetzt steril geworden ist, welk, dürr und ohne Mark. Wann wird man endlich aufhören, jeden Schmarrn zu übersetzen, und wann wird man aufhören, jeden Kitsch zu spielen, nur weil er die einstmals so viel verheißende Bezeichnung trägt: Aus dem Französischen.

Digitized by Google

Französische Stunde

(1912)

Irgendwie fällt es mir ein, den Faublas zu lesen. Es ist an einem jener leeren Tage, wie sie ja manchmal mitten im Sturm der Arbeit und der Lebensluft über uns kommen. Da ist man ohne Kraft des Willens, ist ohne Ziel und ohne Entschluß; möchte wenigstens einen Wunsch haben und hat doch keinen einzigen, so viele sich auch sonst glühend in uns regen.

An solch einem Tage müßte irgendein Ereignis hereindonnern, oder irgendein wunderbarer Mensch müßte zu uns ins Zimmer treten, oder irgendein herrliches Buch müßte uns in die Hände geraten. Dann würden unsere Gedanken, unsere Empfindungen und unsere Wünsche aus ihrer Verschlafenheit auffahren und herbeispringen, wie Soldaten, wenn Alarm geblasen wird.

Aber die Ereignisse brechen ja immer zur ungelegenen Zeit herein. Gerade dann, wenn wir eine Menge andere Dinge im Kopfe haben. Und wie oft passiert es denn im Leben, daß ein wunderbarer Mensch zu uns ins Zimmer tritt. Da steht man denn vor seinem Bücherschrank und sucht, und findet nichts; weil man eben nicht weiß, was man eigentlich suchen wollte. So kam ich zum Faublas. Hier hatte ich eine hübsche neue Ausgabe dieses alten Romanes. Vier kokette Bände mit

Digitized by Google

anzüglichen Illuſtrationen. Vor Monaten hatte ich ſie gekauft, und mir ſchien damals, es ſei notwendig, den Faublas zu beſitzen. Eine Bibliothek ſei nicht vollſtändig, wenn der Faublas darin fehle. Kurz, ich begriff in jenem Augenblicke nicht, wie ich überhaupt ohne die Abenteuer des Chevalier Faublas bisher habe exiſtieren können. Als dann die vier Bände im Schrank eingereiht waren, fühlte ich mich beruhigt. Und vergaß ſie. Jetzt aber holte ich ſie hervor. Wie viele Jahre ſind es her, ſeit ich dieſen fröhlichen Roman zum erſten Male geleſen hatte! Man muß alte Bekanntſchaften gelegentlich erneuern.

Zwei Bände habe ich durchflogen. Den dritten Band habe ich dann gegen die Wand geſchmiſſen. Zwei Bände las ich mit Vergnügen. Das franzöſiſche Rokoko entzückte mich; dieſe Anmut, die zu ſchweben ſcheint und von den häßlichen Wirklichkeiten des Daſeins nichts weiß. Dieſe Leichtigkeit, der alles zum Spiel wird und die es mit allen menſchlichen Konflikten keine Sekunde ernſt nimmt. Dieſe tänzeriſche Weltanſchauung, in der alle Empfindungen ſo roſig geſchmückt ſind, gleichſam Spitzenjabots haben, und in der ſelbſt der Kummer im Menuettſchritt geht. Dieſe verliebte, verbuhlte, von beſtändigen Umarmungen, Küſſen und Zärtlichkeiten warme Luft, in der die Menſchen dahingehen. Ach, es war höchſt angenehm, die erſten zwei Bände zu leſen. Dann noch dieſer Eſprit! Wie da jedes Kammerzöfchen die Worte zu ſetzen weiß, wie das von Pointen funkelt, von

Digitized by Google

Aphorismen sprüht. Es war reizend, diese ersten zwei Bände zu durchfliegen.

Aber im dritten Bande mußte ich aufhören, und diesen dritten Band habe ich gegen die Wand geschmissen. Es kam ganz plötzlich. Mit einem Ruck. Ohne, daß ich vorher selbst etwas davon gemerkt hätte. Mir war auf einmal zu Mute wie einem Menschen, der zu viel Schlagsahne gegessen hat oder zu viel Pralinés und der nun so sehr genug davon hat, daß er nie wieder, im ganzen Leben nicht, Schlagsahne oder Pralinés anrühren wird. Er weiß das in diesem Moment vollkommen sicher; und er weiß auch, daß es töricht, kindisch, daß es widerlich ist, überhaupt Schlagsahne, Pralinés oder sonst einen süßen Schmarrn zu schlucken, mit dem man sich nur den Magen und den guten Hunger verdirbt. Nichts war mir plötzlich verächtlicher als diese Anmut, die zu schweben scheint. Sie machte mich ungeduldig in ihrer Borniertheit, mit der sie tat, als hätte das Leben keinen festen Boden. Nichts war mir läppischer als diese Leichtigkeit. Sie hatte gut leicht sein, wenn sie die Welt so behandelte, als sei sie ein großer Laden, darin es nur Bijouterien gäbe. Und wie aufreizend war diese Weltanschauung, in der jeder Gedanke ein Schönheitspflästerchen trug, in der jedes Gefühl aufgeputzt und geschminkt war. Unerträglich dies ewige Küssen, Karessieren, Lieben, Buhlen, Betrügen und Betrogenwerden. Zum Brüllen dieses affektierte Sprechen der Leute, dieses Pointenschinden, diese deklamierten

Digitized by Google

Sprüche, dieſes ewige Witzeln, und dieſe lächerliche Manier, Aphorismen nach dem Dutzend zu fabrizieren. Ich hatte es ſatt. Oh, bis daher! Und ich war ſehr zornig.

Vielleicht aber hätte ich mich bald wieder beruhigt und den Chevalier Faublas ganz einfach vergeſſen. Da bekam ich dann das Abendblatt zur Hand, und nun erſt war ich vollſtändig zerrüttet. Im Abendblatt ſtand eine Nachricht aus Paris. Irgendwo in den franzöſiſchen Kolonien, in Afrika, war eine Kompagnie Soldaten von feindlichen Negern überfallen und niedergemetzelt worden. Mannſchaft und Offiziere, lauter junge, jugendfrohe Menſchen, lauter Söhne, Brüder, Kinder, um die nun daheim, Väter, Mütter, Schweſtern und Bräute weinen. In der Kammer aber ſtand der Miniſter auf, denn man hatte ihn wegen dieſes Unglücks interpelliert. Und der Miniſter ſagte nach einigen amtlichen Worten: Der Ruhm Frankreichs und die Ehre ſeiner Armee ſeien durch dieſes Geſchehnis nicht erſchüttert! Er hätte ja ſagen können: Der Verluſt ſo vieler junger Menſchen iſt furchtbar. Er hätte ja ſagen können: Wir trauern alle um dieſe braven ermordeten Soldaten! Er hätte ſagen können: Wir fühlen alle die herzlichſte Teilnahme mit dem Schmerz, den alle Angehörigen der Gefallenen jetzt erleiden. Er hätte alles mögliche, er hätte irgendwas Menſchliches ſagen können. Aber er ſprach von dem Ruhme Frankreichs und der Ehre ſeiner Armee.

Dieſe entſetzliche Phraſe klang mir mit all den

Digitized by Google

unzähligen Phrasen des Faublas zusammen, so daß ein ungeheures Phrasenorchester zu lärmen anfing. Hundert andere französische Bücher, die ich gelesen habe, erhoben plötzlich ihre Stimme, und plötzlich hörte ich aus ihnen allen ein hohles Dröhnen und Dreschen von Phrasen. Ein Tumult von Gestalten entstieg diesen Büchern, und alle schienen mir auf einmal aufgeputzt, geschminkt, auf theatralische Weise verziert, ins Süßliche und Verlogene verfälscht. Alle hatten eine unleidliche Gewohnheit, zu deklamieren, lächerlich große Gebärden zu machen, sich pathetisch aufzurecken und zu brüsten, zu prahlen und zu schwadronieren. Und alle hatten diesen unseligen Hang zur falschen Feierlichkeit, als ob sie alle sagen wollten: Der Ruhm Frankreichs ... Die Ehre der Armee!

Mir fiel der Hof Ludwigs des Vierzehnten ein, des Sonnenkönigs. Diese erbärmliche Gesellschaft von Leuten, welche niemals daran dachten, ein Bad zu nehmen. Diese Herzoge und Herzoginnen, für welche das Parfüm erfunden werden mußte, damit die Wohlgerüche Arabiens den Dunst ihres ungepflegten Leibes betäubten. Diese Herren und Damen, die sich niemals den Mund spülten, und denen die Zähne frühzeitig faulten und ausfielen. Und diese ganze Sippe stolzierte in Gebärden von einer maßlos übertriebenen Würde einher, und redete beständig von der „gloire"!

Ich weiß natürlich, daß all dies ein wenig ungerecht ist. Allein ich konnte mir nicht helfen. Sogar in den erdenfesten, rauhen Gestalten Zolas trat

Digitized by Google

mir das Deklamatorische entgegen. Und selbst das erhabene Ringen Flauberts um die Form erschien mir in seiner Freudlosigkeit allzu pathetisch. In all den Werken dieser neueren Literatur spürte ich auf einmal die Verarmung einer Rasse, die nicht mehr aus dem Vollen lebt, sondern nur mehr noch die Komödie ihres einstigen Reichtums spielt. Einzig vor Honoré de Balzac machte mein Widerstand Halt. Der ruht unerschütterlich in sich selbst; bildet seine eigene Welt, ist eine Insel inmitten der plätschernden Gewässer, wie Shakespeares Welt unzugänglich und allein inmitten der britischen Wüste blüht.

Laßt mich immerhin ein wenig ungerecht sein, meine Freunde. Bedenkt, wie viel übertriebene Ehrfurcht, wie viel kniefällige Vergötterung den Franzosen gezollt wird bis auf diesen Tag, und ihr werdet finden, daß die Rechnung noch lange nicht glatt ist. Bis auf den heutigen Tag glauben die Schriftsteller und Dichter und denkenden Geister Europas, sie müßten nach Frankreich gehen, um zu lernen. Aber, wenn wir auch in vergangenen Zeiten vieles dort gelernt haben, es ist keineswegs ungerecht, zu sagen, daß wir heute nichts mehr dort lernen können. Unsere Generation nicht. Frankreich ist ein großer Lehrmeister gewesen. Allein in den paar Jahrhunderten, in denen es der ganzen Welt Unterricht in Literatur, in Schönheitsbegriffen und in allen möglichen eleganten Dingen gab, hat es ganz vergessen, selber etwas zu lernen. Seine Tradition hält noch an

Digitized by Google

Racine fest, der für uns tot ist, an Corneille, den wir vergessen haben, und an Molière, der für uns zu sterben beginnt. Alles, was unsere Generation beschäftigt, die moderne Frauenfrage, das Problem der Kindererziehung, die Beziehungen zwischen Mann und Weib, tausend ernste Dinge des allgemeinen und des einzelnen Daseins, all dies ist nicht französisch. Und es gibt keinen modernen Mitteleuropäer, der imstande wäre, alle vier Bände des Faublas zu ertragen. Zwei liest er vielleicht mit Vergnügen. Aber den dritten schleudert er sicherlich gegen die Wand.

Digitized by Google

Puppenſpiel

Digitized by Google

Digitized by Google

Der arme Reichmann

Es hat eigentlich niemand Klagelieder angehoben, weil dieser große Sänger starb. Viele Leute sagen freilich: in der Blüte seiner Jahre ... und sind dann sehr erschüttert. Wie es denn überhaupt Menschen gibt, die zuerst Worte machen und dann darüber gerührt werden. Aber es war eben nicht die Blüte mehr. Er stand einfach am Ausgang seiner letzten Jugend; an der äußersten Grenze. Und war ein Sänger. Deshalb haben es auch wohl die meisten gefühlt, wie er nun so plötzlich ins Grab stürzte, daß es diesmal nicht so sehr auf das Sterben ankommt als vielmehr auf das Leben. Tot sind wir ja alle auf die nämliche Weise. Lebendig aber doch sehr mit Unterschied. Und er hatte die Fülle des Glückes genossen. In seinen Tagebüchern steht hie und und da: „Ich habe herrlich gelebt!" — hingeschrieben, wenn der Erfolg ihn wieder einmal zu einem Gipfel emporgehoben hatte. Und in diesem stolzen Wort, das nur sehr selten einer von sich sagen darf, zittert noch der ganze festliche Daseinsjubel nach, der ihn umrauschte, das Aufjauchzen der eigenen siegreichen Fröhlichkeit. Man könnte es auf seinen Grabstein setzen: Ich habe herrlich gelebt.

In zehn, in zwanzig Jahren vielleicht, wäre es

Digitized by Google

ſchon nicht wahr geweſen. Da hätte er die Bitterkeit des Verfalles erduldet, hätte den Schmerz gefühlt, einen anderen an ſeiner Stelle zu ſehen —, da wäre der prachtvolle Reichmann längſt dahingeweſen, und ein verärgerter kleiner Rentier wäre beſtattet worden, für den die Zeitungen nur mühſam die ſpärlichen Ehren einer verblichenen Beliebtheit zuſammentrommeln. Denn noch ein anderes Wort ſchrieb er ab und zu in ſeine Tagebücher, wenn er, von der eigenen Kraft berauſcht, von der eigenen Kunſt ſelig durchglüht ſich fühlte: „Nur nachmachen! Sollen mir's nur nachmachen!" Dieſer herausfordernde Komödiantenausruf aber hätte ſich gerächt. Alles wird „nachgemacht". Jeder wird erſetzt. Nur haben die meiſten Menſchen das große Glück, daß ſie es nicht erleben, wie ſie erſetzt werden. Die Schauſpieler jedoch erleben dieſe Pein. Die Sänger noch viel öfter. Und ich kann mir denken, daß der alte Reichmann nach ſolch einem Abend ſein Tagebuch aufgeſchlagen und weinend in den vergilbten Blättern nachgeleſen hätte, was er im Vollbeſitz der Jugend einſt geſchrieben. „Nur nachmachen". Ihm freilich hat der neue Wolfram und der neue Holländer nicht gefallen. Ihm nicht! Aber die Leute haben geraſt, wie ſie vordem geraſt haben. Die dort oben auf der Galerie, die Treueſten der Treuen, die Begeiſtertſten, haben den neuen Namen gerufen. Und vor der Bühnenpforte ſind ſie wieder geſtanden, wie damals, als der Reichmann herauskam, nach Hauſe fuhr, um in ſein Tagebuch zu ſchreiben: Nur nachmachen!

Digitized by Google

Daß er geweint hätte, bezweifle ich keinen Augenblick. Ihm sind ja stets so leicht die Tränen zugeschossen. Und gar oft hat er in den letzten Monaten geschluchzt, als die große Angst kam, daß es nun mit all der Herrlichkeit zu Ende gehen könne. Die kleine Angst hat Reichmann übrigens immer gespürt. Sie saß ihm beständig in einem verborgenen Winkel seiner Seele und redete schüchtern von ihrem Mißtrauen gegen die Dauer so vielen Glückes. Sie stieg ihm als zögerndes Bangen in die tönende Kehle, schickte ihren raschen Seufzer in den Jubel glanzvoller Stunden. Wie eine leise betrübte Unterstimme begleitete sie den Triumphmarsch seines Lebens. Er wußte, daß die Sänger zweimal sterben. Zuerst, wenn das Alter da ist und der Wohllaut ihrer Brust versiegt, und viel später, wenn andere Menschen auch zur Ruhe gehen. Und er bebte vor dem Gedanken, eines Tages als entwertete Hülse entschwundener Kostbarkeit dazustehen, er entsetzte sich davor, als ein lautloser, ohnmächtiger, zum Schweigen verdammter Mensch den singenden, klingenden Reichmann zu überleben. Von dem leiblichen Tode hat er sich wohl nie gefürchtet. Nirgends sagt er davon ein zaghaftes Wort, niemals scheint er daran zu denken. Er mochte sich auch in seiner schönen Körperkraft für gar so gebrechlich nicht gehalten haben. Ihm aber bangte einzig für seine Stimme. Wie für das Leben eines anderen Wesens zitterte er für sie, sorgte und ängstigte sich um dieses Geschöpf, das da in seinem Innern existierte, das mit

Digitized by Google

seinem Wohlbehagen und mit seinem Gedeihen oft an einem Faden hing, empfindlich gegen jeden Luftzug, erschüttert und bedroht von tausend Zufälligkeiten. Diese Stimme, die wie ein geliebter Tyrann in der Brust eines Sängers haust, die ein selbständiges, rätselhaftes, launisches Dasein zu führen scheint, und die eines Morgens auf und davon ist, weiß Gott wohin, gestorben, veratmet, verendet, daß man zurückbleibt, öde, zwecklos, unheimlich wie ein leeres Zimmer, darin jemand gestorben ist. Einfache Menschen werden bei dem Vernichtungsgedanken fromm. Dieselbe Angst, die dem Polykrates den Ring vom Finger zog, drängte den im Übermaße der Freude schwelgenden Sänger zur Andacht. Todesahnungen für den „andern", der in ihm wohnte, trieben ihn zum Gebet, daß er die Hände faltete und seinem Schöpfer dankte.

Und nur ganz wenige, sehr wenige Erdensöhne haben soviel Veranlassung gehabt, ihrem Schöpfer dankbar zu sein, wie Theodor Reichmann. Denn er war wirklich eine der besten Leistungen, die wir vom lieben Gott kennen. Ein hochgewachsener Mann, daß er alle anderen Menschen körperlich überragte und man aufmerksam wurde, wenn man ihn irgendwo nur in der Menge erblickte. Er hatte weiche, anmutige Gebärden in all seiner Heldenhaftigkeit, Gesten von einer überraschenden männlichen Schönheit, von gezügelter Kraft und sonderbar sittsam, fast weiblich dabei. Er hatte ein schönes, lebensfrohes Antlitz. Das zeigte den treu-

Digitized by Google

herzigen, sanften Ernst, den oft die Mienen großer gutmütiger Rassehunde haben. Die Augen waren hellblau und liebreich. Zärtliche, schimmernde Augen. Sein Mund aber, unter dem dichten, goldfarbigen Schnurrbart war üppig, und hatte den lächelnden Zug frohen Genießens, jenen Zug, den die Verwöhnten haben, die das Leben mit den seltensten Leckerbissen füttert, die ganz wenigen, denen es immer geschmeckt hat. Ähnlich schmunzelt Alfred Grünfeld unter seinem Schnurrbart, und um Reimers Lippen sieht man dieses Genießerlächeln schweben. Es war ein schöner und erfreulicher Mensch, Theodor Reichmann, und ich will von seinem Gesang erst gar nicht sprechen. Wäre übrigens auch ganz unmöglich. Denn nun diese Orgel für immer verstummt ist, verbrausen ihre wunderbaren Klänge leider auch in unserer Erinnerung, verhallen schon wie in der Ferne und ersterben allmählich.

Das ist nun gerade das Los der reproduzierenden Künstler, daß ihre Werke sich in Worte nicht einfangen, in Schilderungen nicht aufbewahren lassen. Daß sie sterben und vermodern und schwinden, als wären sie niemals gewesen. Aber als Tragik kann ich das nicht empfinden. Es ist eben ihr Schicksal; und mit Unrecht wird es gefürchtet, ohne Grund wird es bejammert. Denn es ist ein ehrliches Schicksal, das seine Günstlinge reichlich und auf der Stelle belohnt, ein Schicksal, das bar bezahlt und das nicht knausert; das aber am Ende auch nichts schuldig bleibt. Mehr kann und mehr soll

Digitized by Google

man von ihm nicht verlangen. Man muß nur bedenken, wie viel es hergibt: körperliche Schönheit, Gesundheit, Anmut, Gesang oder schauspielerische Talente oder beides. Wie Fürstlichkeiten des Glückes schreiten so herrlich beschenkte Menschen dahin. Kein Feldherr feiert solche Siege. Kein König genießt solche Huldigungen, so viel begeisternde Hingabe, solch betäubende Anbetung, so viel herzliche Liebe, so aufrichtige Bewunderung. Wir anderen können uns ja von solch einem Dasein kaum eine Vorstellung machen, wir können die Intensität solcher strömenden Glücksgefühle nur ahnen, und die höchsten, festlichsten Augenblicke unserer Jahre sind lichtarm und kühl gegen die volle, heiße Sonntagspracht, die jenen ihr ganzes Leben lang leuchtet, ein ewiger Feiertag; mit Glockengeläute, Blumen, Hochgefühl und Jubel.

Der vollendetste Typus dieser Glückssprinzen ist Theodor Reichmann gewesen, und ich kann nicht ergriffen werden und nicht zustimmen, wenn sie ihn jetzt den „armen Reichmann" nennen, weil er gestorben ist. Damit ist ihm noch lange nicht das Schlimmste passiert. Er hat nur sich selbst nicht überlebt, und es ist ihm erspart geblieben, als der Hinterbliebene seiner Kunst und seines Ruhmes sich zu grämen. Nach einem dreißigjährigen frohen Sonntag sterben, ist so grausam nicht. Mit der sinkenden Sonne schlafen gehen, wenn der Himmel noch im letzten Abendrot funkelt, Abschied nehmen, und die Melancholie der Dämmerung nicht leiden

Digitized by Google

müſſen, das kann nicht als tragiſches Ende gelten. Nachdem er drei Jahrzehnte lang auf der Höhe des Daſeins dahingeſchritten, ſingend, wie Arion, die Menſchen entzückte und von ihnen entzückt ward, nachdem er ſich in ſeliger Trunkenheit hingegeben an den Augenblick, an den Sieg, an ſein Können, an das flammende Gefühl ſeiner Kraft, an den Jubel der Menge —, was konnte dann noch für ihn kommen? „So weit im Leben iſt zu nah am Tod ...“ Während allen noch der göttliche Wohllaut ſeines Geſanges in den Ohren nachklingt, während in ihm ſelbſt noch dieſes Erdendaſeins Feſtlichkeit nachzittert, ſtirbt er raſch, nach kurzer Angſt, und nach kurzem Kummer. Wahrlich, es gibt nicht viele Menſchen, die im Tode noch ſo glücklich zu preiſen ſind wie der arme Reichmann.

Digitized by Google

Ein Nieſe-Couplet

In irgend einer Poſſe hat die Nieſe das Couplet zum erſtenmal geſungen. Die Parodie einer ganzen Variétévorſtellung: der Jongleur, die Pariſer Chanteuſe, der Athlet, die Wiener Liederſängerin. Als ſpäter davon erzählt wurde, ging ich an einem Sonntagnachmittag ins Theater. Vorſichtshalber nur zu der Coupletſzene. Die Poſſe ſelbſt alſo kenne ich nicht und glaube kaum, daß ſie ſonſt was Beſonderes bietet. Wahrſcheinlich iſt ſie nicht viel beſſer und nicht viel ſchlechter als hundert andere Stücke dieſer Sorte, die man dutzende Male aufführt, damit anſpruchsloſe Leute des Abends doch ein wenig Spaß haben, und die denn auch geduldig angehört werden, da eben ſonſt nichts in der Welt paſſiert, worüber man ein bißchen lachen könnte. Immerhin, dieſe Poſſe hat das Variétécouplet gebracht. Das mag ihr als Verdienſt angerechnet werden.

Weil nämlich jetzt in der Regel die ebenbürtigen Stückeſchreiber fehlen, geht es unſeren großen Komikern ſchlecht genug. Wir ſehen ſie keuchend, zentnerſchwere Talentloſigkeiten hinter ſich herſchleppen. Faſt jeder Karren, dem ſie vorgeſpannt werden, ſteckt tief im Moraſt traditionell gewordener Ideenarmut, und faſt jeden ſollen ſie

Digitized by Google

ganz aus eigenen Kräften flottmachen. Manchmal gelingt es, manchmal nicht. Immer aber ist's ein Jammer, wie sie sich dabei abzappeln müssen. Endlich bleibt's ja auch ein himmelschreiendes Unrecht, daß der elendeste Handwerker aufhocken darf und sich fahren lassen, wenn nur Girardi ins Zeug geht oder die Niese. Unsere großen Komiker „ziehen". Das ist schon richtig. Aber das Wort muß nachgerade anders gedeutet werden. Sie ziehen eben wie Lasttiere. Solche Arbeit bringt noch allerlei beständige Gefahren. Man gewöhnt sich, stets ins Unmäßige, ins Übertriebene zu gehen, hilf, was helfen kann, ins Groteske, ins Alberne und verbraucht seine Wirkungsmöglichkeiten desto rascher. Ferner: Das Publikum ist undankbar. Es vergißt die armen Possenschreiber, die einander ablösen, und packt den Schauspieler, der immerfort auf dem Posten sein muß. Wie der sich nun in schweißtriefender Komik abrackert, wie er allabendlich die Hörerschaft als zudringlicher Vermittler witzloser Dummheit bestürmt, wie er seinem eigenen Humor die Glieder verrenkt, damit die starrste Schablone doch halbwegs beweglich erscheine und der trockenste Blödsinn doch wenigstens blühend werde, sagen die Leute, der kann keine ordentliche Rolle mehr spielen, der muß immer nur extemporieren, seine Privatspäße haben, Mätzchen und Kulissen reißen — der ist überhaupt schon ein Wurstel. Nestroy war noch gut dran. Der besaß einen verläßlichen Rollenlieferanten: Nestroy. Aber auch Scholz, Treumann, Matras, Knaak,

Digitized by Google

Blasel und die Gallmeyer hatten es besser als Girardi und die Niese.

Da kommt nun dieses Couplet. Ein wahrhaft glücklicher Zufall. Und im Nu ist das Talent der Niese von allen Fesseln gräßlicher Unnatur, verquälter Effekte und verzwickter Pointen befreit. Ihre besten Kräfte schießen auf einmal empor und führen ein wunderbares Schauspiel vor uns auf. Der pausbäckige Humor dieser Frau, der uns nur hie und da und nur wie hinter Gitterfenstern zugenickt hat, lacht uns jetzt voll ins Gesicht, schüttet seinen ganzen Reichtum vor uns aus, und ihre üppige Natur taucht jubelnd ins volle Leben, wie in ein erfrischendes Element. Dabei ist das Couplet gar kein besonderes Couplet; es hat keinen geistreichen Text, keinen schlagenden Refrain; ja es hat weder Text noch Refrain. Das Variétéprogramm ist sein ganzer Inhalt. Jeder Kapellmeister vermag das zusammenzustellen, und jede Soubrette vermöchte es nach eigenem Belieben vorzutragen. Nur, daß es dann wahrscheinlich gar nicht wirken würde. Denn eine Kleinigkeit gehört noch unbedingt dazu: man muß ein Genie sein.

Gleich der japanische Jongleur, mit dem die Niese beginnt, ist eine famose Figur. Man könnte sagen: ein lebfrischer Japaner. Nicht allein der trippelnde Gang, nicht bloß der Kopf, der sich, im Nacken zurücklegt, dem Zuschauer höflich grinsend bietet, jede, auch die leiseste Geste der Niese ist hier von der zierlichen Flinkheit der Japaner. Lauter kleine, halbrunde, verbindliche, graziöse

Digitized by Google

Gebärden, ein wenig eilig, und ein wenig kokett. Und wenn sie dann tut, als ob sie mit Kugeln jonglieren würde, dann weiß man nicht wie, aber plötzlich meint man fließende, schönbestickte japanische Gewänder vor sich zu sehen, erinnert sich der Sada Yacco, des Kawakami, fünf, sechs japanischer Kugelschleuderer oder Schwertschlucker, die man bei Ronacher oder sonstwo begegnet, und erst wenn die Niese abgetänzelt ist, nicht ohne das rasche Wimperngrüßen der Japaner, staunt man, wie sie einen mit ihrem blauen Waschkleid und der weißen Küchenschürze zu solch exotischer Vision zwingen konnte.

Dann kommt die französische Brettldiva nach der Schablone. Eine, die in forcierter Lustigkeit auf der Bühne umhermarschiert. Immer in denselben stumpfsinnigen Kurven, immer den Unterkörper hin- und herwerfend, die Hüften drehend. Eine, die immer mit den Fußspitzen in die Luft sticht und mit seelischer Verworfenheit protzt. Eine, die wenig Talent und noch weniger Stimme hat, aber tapfer drauf los miaut. Eine, die sich über den Erfolg keine Sorgen macht, weil sie am Schluß ja die Röcke hebt, ein Paar leidlich nette Beine und für ein paar tausend Francs Spitzen zeigen kann.

Nun tritt Litke Carlsen auf. Der Mann, der vor wenigen Jahren die parodistische Grazie der Hasenheide auf Gastrollen führte, der erste, der so etwas wie Berliner Liebenswürdigkeit zu zeigen verstand. „Komm, Karlinchen, komm, Karlinchen, koooo—mm!" Das Lied ist uns richtig geblieben,

Digitized by Google

und lange genug haben wir es nicht aus dem Ohr gebracht. So oft wir es aber auch vernahmen, immer erschien vor uns gleich der schlanke Litke Carlsen dazu, mit seinem drolligen, behenden, meisterhaft charakteristischen Tanz, mit seinem hell schnarrenden Dialekt, der so sehr, und mit seinem virtuosen Sechsschritt, der so gar nicht berlinisch war. Es gehört schon viel darstellende Kraft dazu, so ein blaues Waschkleid zu tragen und so eine Küchenschürze wie die Niese, und so stattlich frauenhaft rund zu sein wie sie, und dabei nach wenigen Bewegungen doch so völlig dem dünnen Litke Carlsen zu gleichen, wie er im schwarzen Smoking vor uns walzte: „Komm, Karlinchen!"

Daß sie jetzt dieses american girl, Miß Halton, vorstellt, wird nicht angekündigt, aber man erkennt sie doch im Augenblick an diesem gleichzeitigen Aufschnellen beider Schultern, an dieser anmutigen Entschlossenheit, die sich auf die Zehenspitzen stellt, wenn ein hoher Ton gesungen werden muß, an den leicht gehobenen Armen, die alle beide in freispielenden Gelenken die hübschen Hände rhythmisch wippen lassen. Kommt aber dann der Tanz, dann ist es auf einmal nicht mehr die Halton, dann erscheinen die reizvoll unartigen, schlenkernden, dünnbeinigen Groteskschritte der Barrisons. All das ist eher eine sorgfältige Kopie als ein parodistischer Scherz. Jede Kontur scheint mit emsiger Treue nachgepaust. Die Grazie des Originals bleibt überall gewahrt. Dennoch, in leisen, kaum sichtbaren Linien, schimmert die Karikatur durch, und ge-

Digitized by Google

legentlich, wenn sich die Riese wieder einer neuen Gebärde bemächtigt, merkt man — nicht Spott, aber ein spöttisches Lächeln, und es ist, als zeige sie uns nicht bloß die Barrisons, sondern auch die echt wienerische Meinung über die five sisters gleich dazu.

Mit dem Verwandlungskünstler setzt die Parodie kräftiger ein. Man kennt diese öden Herren, die ein paar Perücken und Plastronkostüme zu Hilfe nehmen, um erlauchte und aktuelle Physiognomien der johlenden Galerie zu zeigen. Ihr Talent ist ein Mittelding zwischen Friseurkunst und Panoptikumästhetik. „Bismark!" brüllt so einer, verschwindet hinter seinem Schränkchen, erscheint dann mit weißem Schnauzbart und läppischer Haltung, und die Musik muß das „Heil dir im Siegerkranz" dazu spielen. Dann kommt Napoleon, umrauscht von der „Marseillaise", bei uns gewöhnlich noch Radetzky, vom „Radetzkymarsch" schmetternd begrüßt. Was haben uns diese „Artisten" in den letzten Jahren mit „Ohm Krüger" gelangweilt! Auch die Riese kündigt ein paar berühmte Visagen an, schneidet aber zu jeder dieselbe Grimasse. Ein Witz, der freilich keine Riese braucht, der aber doch gut ist. Denn er enthüllt, wie wenig dazu gehört, um ein Verwandlungskünstler zu sein.

Nun aber kommen nacheinander drei Gestalten von zwingender Lebendigkeit. Zuerst der Hauskomiker. Man weiß, daß jedes Wiener Variété seinen Hauskomiker hat. Er ist das einzige ständige

Digitized by Google

Mitglied. Das Programm wechselt, der Hauskomiker bleibt. Er bildet sozusagen den Grundstock des Ensembles. Alle Leute haben sich an ihn gewöhnt, niemand wundert sich mehr darüber, daß der Hauskomiker talentlos ist, keinen Menschen stört das weiter. Die Sache ist ein- für allemal erledigt. Auch für den betreffenden Komiker selbst. Er hat keinen anderen Ehrgeiz mehr als den, an jedem Abend rasch fertig zu werden. Und er tritt nicht auf, sondern er rennt auf die Bühne, wie einer, der furchtbare Eile hat. Er singt mit der atemlosen Hast eines Menschen, der sein Nachtmahl draußen stehen ließ und nun fürchtet, daß es kalt werde, oder wie einer, der gezwungen wird, in einem lichterloh brennenden Hause noch ein Couplet vorzutragen, ehe er sich retten darf; jedenfalls aber wie ein Mensch, der vielleicht zu allen anderen Tagesstunden Zeit genug hätte, zu singen, nur leider eben jetzt nicht. Dazu macht er gewaltsame Bewegungen, wie einer, der sich die Kleider vom Leibe reißt, um eilends ins Wasser zu stürzen. Dann läuft er immerfort an der Rampe hin und her, strebt mit emporgeschleuderten Armen über die Lichter und die Musik weg, als suche er irgendeine freie Stelle, um ins Publikum zu springen. Überhaupt singt er gar nicht. Er schreit. Oft hört es sich wie Hilferufe an, vom Orchester grausam übertönt. Meistens aber wie ein zorniges Gebell. Immer aber bleibt es unverständlich. Man versteht nur, daß die Sache außerordentlich „weanerisch" sein soll. Die Spezies der unverständlichen Couplet-

Digitized by Google

sänger ist ja bekannt. Man könnte sie die bellenden Komiker nennen, Knaak hat uns die stotternden beschert, Gottsleben die keuchenden. Irgend eine verschollene Größe aber muß einstmals durch eine phänomenale Undeutlichkeit gewirkt haben. Dieses kläffende Original ist ein bequemes Vorbild. Es hat seine Epigonen bis auf den heutigen Tag. Leute, die sich damit begnügen, ein paar Vokale auf ihrem Gaumen breitzuquetschen, um sie dann gellend hinauszuschleudern. Wie oft man sich auch an ihnen geärgert hat, die Niese versöhnt einen mit diesen Unglücklichen. Man sieht ihren Typus endlich abgefaßt, endlich ertappt, und beruhigt sich. Wo man ihn jemals wieder trifft, wird man nicht wüten, sondern an die Niese denken und lachen.

Auch den Athleten wird man lachend wieder erkennen, wo immer er in der Wirklichkeit uns begegnet. Es gibt heitere und düstere Athleten. Die heiteren, das sind die Naiven, die ganz einfach stark sind und sich aufrichtig darüber freuen, nichts weiter. Die Düsteren, das sind die Gewaltnaturen, unselige Opfer der Gesetze, die nur verstatten, daß man den Biceps an Eisenstangen und Zentnergewichten auslebt. Tiefe Schwermut lastet darob auf ihrer Seele. Sie sehen aus wie gebändigte Raubmörder, stark dekolletiert. Oder wie Pülcher, die sich zum Künstler emporgearbeitet haben. Auf alle Fälle, wie Menschen, die sich beherrschen müssen, Leute, die nur mühsam an sich halten. Treten dem Publikum gegenüber mit einem Blick: Ihr alle — wenn ihr mit mir raufen wolltet —

Digitized by Google

das wär' was! Oder sehen es lieber gar nicht an, um nicht in Versuchung zu geraten. So ist der Riese-Athlet. Düster, und mühsam beherrscht. Er geht langsam, den Kopf eingeduckt zwischen den enormen Schultern. Ganz vorsichtig geht er, als zittere er vor der eigenen Stärke, als fürchte er, bei einer raschen Bewegung bersten zu müssen vor lauter Kraft. Die Arme wagrecht erhoben, im Ellbogen gebeugt, daß beide Fäuste unterm Kinn schweben. Jetzt ein kurzes, unsagbar gleichgültiges Kopfnicken, dann, als ob sie unsichtbare Schnüre an sich ziehen wollte, ein Zucken der einen Faust, ebenso ein Zucken der anderen. Der Athletengruß. Nun ein bedächtiges Bücken, ein nachdenkliches, prüfendes Anfassen der Gewichte, nun ein rascher Blick nach aufwärts, ob nicht die Decke einschmettert, wenn der Athlet sie etwa erreicht, ein Blick von überwältigender Weisheit, Fürsorge und schicksalschwerer Wichtigkeit. Dann endlich das Stemmen, das langsame, bebende, mühevolle Emporstemmen. Noch ein Ruck, verächtlich, erhaben, und das Gewicht donnert zu Boden. Wiederum der Athletengruß, die alte ruhige Stellung. Aber diesmal mit der Ambition, das Schnaufen nicht hören zu lassen.

Zum Schluß das Wiener Mädel. „Die Wiener Liedersängerin mit — die klassischen Bewegungen" erklärt die Riese. Und damit ist eigentlich auch schon alles gesagt. Es läßt sich weiter nicht schildern. Jedermann kennt sie ja, nicht nur bei uns. Man findet sie in Suez, in Belgrad, in

Digitized by Google

Berlin und in Hamburg. Sie ist hübsch, wienerisch und lyrisch. Sie hat „amal von Himmel tramt", und sie zeigt majestätisch zur Erde. Sie vollführt rätselhafte, völlig leere Bewegungen und singt wie in Hypnose dazu. Sie denkt ans „Ba — ra — dies" und rafft erläuternd ihr Kleidchen ganz hinten zusammen, mit einem feschen, kleinen Ruck der Hüften nachhelfend. Sie ist schön, daß einem das Herz lacht, und dumm, daß man bittere Tränen weinen möchte. Und ihre Dummheit gleicht ihrer Schönheit, denn beide sind auf den ersten Blick zu merken. Sie ist von einer rührenden Talentlosigkeit, und ihr Mangel an Geschmack wirkt erschütternd. Zu Hause nagelt sie sechzig ausgebreitete japanische Fächer wie Fledermäuse an die Wand, bindet riesige Papierblumen an den Gaslüster und steckt Makartbuketts in alle Vasen. Öldrucke, die rothaarige Frauen zeigen, unter heroischen Federhüten, wie sie auf weißem Zelter zur Reiherbeize ziehen, sind ihr Entzücken. Ihr Schönheitsideal sind die bunten Frauenbilder auf den Schokoladenenveloppen, oder auf Parfümplakaten. Ihre innere Ruhe ist unzerstörbar. Ein absolut hoffnungsvoller Fall. Für bulgarische Lebemänner oder für einsame galizische Garnisonsexilierte kann sie gefährlich werden. Hier löste die Niese, auch für Begriffsstützige, das holde Rätsel sehr einfach.

Dieses Couplet mag nun wer immer angeregt und arrangiert haben, es ist durchaus der Niese geistiges Eigentum. Mehr als ein halb Dutzend menschlicher Gestalten hat sie hier, gleichsam eigen-

Digitized by Google

händig, aus dem Leben gegriffen und sie nicht etwa nach Schauspielerart imitiert, mit äußerlichen Merkzeichen und ungeschminkten Übertreibungen; vielmehr ist es ihr gelungen, in das innerste Wesen ihrer Figuren einzudringen, Einzelfälle zum Typischen zu erheben. Dergleichen wird uns nicht alle Tage geboten, und ich wüßte nur noch Yvette Guilbert, die annähernd Ähnliches vermöchte. Wie da eine reproduzierende Künstlerin die Grenze plötzlich überschreitet und den Schaffenden sich beigesellt, ist es eine Leistung der allerseltensten Art.

Digitized by Google

Die Gutheil-Schoder

Das war bei der Generalprobe zum „Peer Gynt". Da sang sie Solveigs Lied hinter der Szene. Ich wußte gar nicht, daß sie es sei; und — völlig in das Drama vertieft — erriet ich sie erst am Schluß der Strophe, als die hohen Töne auf die unverkennbare schmerzliche Weise der Gutheil-Schoder gläsern und scharf wurden. Aber ich empfand sogleich und mit Staunen die geistige Beredsamkeit dieser Stimme. Gewöhnlich singen ja solch unsichtbare Beistände sehr von außen in ein Stück hinein; singen das Stück entzwei; setzen als einen genau umgrenzten grellen Fleck die kurze Aushilfsoper mitten in die Komödie. Dieser Gesang jedoch stieg wie ein tiefatmender Seufzer aus der Dichtung innersten Seele empor, er gab nicht allein die dramatische Stimme des Augenblicks, er schien vielmehr die Rolle der Solveig einfach aufzunehmen und fortzusetzen; Solveigs ganzes Wesen zu lösen. Es war geradezu eine schauspielerische Kraft in diesem Gesang.

An die Gutheil-Schoder wird man sich niemals gewöhnen. Sie läßt sich nicht ausforschen und duldet nicht, daß die Schaulust der Menge bei ihr an oft genossenen Gaben vertraulich sich weide. Und daß allzugeübte Kennerschaft ihr stets um eine Miene, um eine Gebärde, um ein Lächeln voraus-

Digitized by Google

eile, weiß sie zu hindern. Wie lange man ihre Art auch kennt, wie oft man sie auch gesehen, immer wieder frappiert sie, sticht hervor; immer wieder wirkt sie aufreizend, weil die schauspielerische Heftigkeit ihrer Natur die gelassene Schablone des Opernspiels sprengt; weil sie inmitten der primitiven Gesangskomödianterei nervöser, finessenreicher und lebendiger Künste voll ist. Wo in der Oper die Menschenähnlichkeit, die besonderen Merkmale eines Charakters nur angedeutet werden, gibt sie die unmittelbare Menschlichkeit, und die detaillierte Charakteristik des Schauspiels. Wo sonst nur in vagen Umrissen ein Typus hingestellt wurde, schafft sie das exemplarische Einzelwesen.

Andere haben durch ihre Schönheit gewirkt, andere durch die Pracht ihrer Stimme. Die Gutheil-Schoder ist nicht schön, und manche Leute behaupten sogar, sie habe überhaupt keine Stimme. Allein die Virtuosität ihres Gesanges ist so wunderbar, daß sie die mangelnde Fülle und den fehlenden Glanz vergessen macht, und was die Schönheit betrifft, so hat das leidenschaftliche Antlitz der Gutheil-Schoder höhere Gewalten; es bezaubert, es wirkt hinreißend und wühlt Leidenschaften auf. In diesem schmalen, beständig vibrierenden Angesicht, aus dem die scharfgekrümmte Nase vorragt, stehen Eigenwille und Eigensinn geschrieben. Zärtlichkeit und Schmeichelei spielen um diese schmalen, beredsamen Lippen und heiße Blicke leuchten unter dem bebenden Schleier ihrer Wimpern. Schlank und aufrecht wie ein

Digitized by Google

junger Birkenstamm ist die Gestalt dieser Frau, von der listigen Geschmeidigkeit und der stolzen Grazie eines Raubtieres und dabei beseelt vom wechselnden Reiz mädchenhaft unberührter, frauenhaft wissender, versagender, hingebender, zorniger und jäher Gebärden.

Wollte man über ihre wesentlichste Eigenschaft schlüssig werden, dann bliebe die Wahl zwischen ihrer Verstellungskunst, ihrer Intelligenz und ihrem Geschmack. Ihre Verstellungskunst, die Fähigkeit, sich zu verwandeln, ist erstaunlich. Sie spielt in den „Meistersingern" die Eva, die ihrer aktiven Natur eigentlich fern liegt, mit unbeschreiblich süßer Sanftmut. Sie spielt im „Bajazzo" die verluderte Nedda mit ungestümer Wildheit und ausgesuchter Heuchelei. Sie spielt den holdseligen Pagen in der „Hochzeit des Figaro" mit entzückendem Übermut und kindlich naivem Humor, sie spielt die unverhüllte Begierde und zügellose Verbuhltheit der Carmen, dann die üppigen, grotesken und sentimentalen Gestalten in „Hofmanns Erzählungen".

Größer aber noch als ihre Verstellungskunst ist ihr Verstand. Ob sie im bürgerlichen Leben eine auffallend gescheite Frau ist, wüßte ich nicht zu sagen. Aber als künstlerische Intelligenz erscheint sie von ungewöhnlicher Bedeutung, und man muß an Kainz denken, wenn man sieht, auf welche subtile Einfälle sie gerät. Wie Kainz, weiß sie durch völlig unerwartete, scheinbar geringe Nuancen den Charakter einer Figur plötzlich zu enthüllen;

Digitized by Google

wie er, versteht sie sich darauf, ganze Szenen durch neue Wirkungen in ihrem wahren Sinne aufleuchten zu lassen. So behandelt sie als Page die Arie: „Ihr, die Ihr Triebe ...“ nicht als Liebeserklärung an die Gräfin, nicht als eine Gelegenheit, durch Sentimentalität zu rühren. Befangen, in Scham und Glück schier vergehend, trägt der Page das Liedchen vor, das er verfaßt hat. Verlegenheit, erstes Empfinden, schüchtern sich regender Autorenstolz, zaghaftes, kindliches Werben mischen sich in diese von Susanne erzwungene, unerwartete Produktion. Und meisterhaft, wie sie vorher mit dem Lied: „Neue Leiden, neue Schmerzen ...“ die ganze ahnungsvolle Seligkeit und die rätselhaften Qualen, die frühlingshafte Sehnsucht der beginnenden Reife darstellt. „Ja, ich bebe, ich bebe, ich zittre ...“, mit Jubel haben das andere Pagen stimmfroh und töricht hervorgeschmettert. Die Gutheil-Schoder aber spielt den Knaben, der sich nicht zu lassen weiß, der seinen Leib dehnt und streckt und in durstiger Zärtlichkeit schmiegsam an Susannens lockende Nähe sich anschmeichelt. Sie spielt die Neugierde und das Staunen über aufwachende Kräfte. Oder wie sie als Carmen: „Ja, die Liebe hat bunte Flügel ...“ vollständig parlando, mit höhnischer Siegesmiene, mit lockender Sinnlichkeit, mit frivolem Trotz mehr trällert als singt, und überhaupt, wie sie niemals Wort und Gesang an den Zuhörer richtet, niemals an die Rampe tritt, um ein Vortragsstück loszulassen, wie sie beständig in der Handlung

Digitized by Google

bleibt, immer die Schauspielerin, wie sie den Gesang nur als eine gesteigerte Form der Konversation traktiert und die Mühe des Singens stets zu bergen weiß, die Raschheit, mit der die Illusionen festhält, sprechen von ihrem Geist und von ihrem Theatertemperament.

Aber am stärksten ist doch wohl ihr Geschmack. Es ist ein überaus feiner, fast möchte man sagen, ein literarischer Geschmack, weil nur Dichter, Ästheten und hochstehende Kulturmenschen in solch hohem Grade geschmackvoll sind, wie die Gutheil-Schoder. Es ist ein üppiger, raffinierter und nach erlesenen Genüssen trachtender Geschmack. Ein Geschmack, der in bildhaften Gesten zu schwelgen liebt, in ausgesucht köstlichen Posen, in dekorativen Stellungen, der die Eigenart der Kostüme aller Zeiten belauscht und den Reiz ihrer wahren Echtheit zu kosten versteht. Ein Geschmack, der ihr so durch und durch in alle Fasern gedrungen ist, der die Persönlichkeit der Gutheil-Schoder ganz erfüllt und beherrscht, daß er auch die heftigsten Impulse bewacht und ihnen erst die Zügel schießen läßt, wenn er sie genau visitiert und von allem Unkünstlerischen gereinigt hat. Auf der Wiener Bühne gibt es außer Kainz niemandem, der, wie die Gutheil-Schoder, einen so reifen, durchgebildeten, künstlerischen Geschmack zeigte, niemanden, außer Kainz, der wie sie, mit solchem Stilgefühl, mit solcher Anmut und Echtheit historisches oder malerisches Kostüm zu tragen wüßte.

Sie hat den Schwung und sie hat die Verve

Digitized by Google

und sie hat den verführerischen Zauber der großen Bühnennaturen. Von Zeit zu Zeit ist es nun angebracht, auf solch seltene Menschen sich deutlicher zu besinnen, ihren Wert zu messen, sie genauer, gütiger, dankbarer zu betrachten. Denn sie wandeln vorüber in der Vergänglichkeit ihrer Gaben, und wir müssen alle das Heute nützen. Sie, indem sie sich uns darbieten; wir, indem wir sie genießen. Die Kritik zählt und verzeichnet ihre Fehler als strenger Merker. Aber die Kritik, die das Tagewerk tagwerkend glossiert, hat aufgehört, sich über das Wunder, das ein großer Künstler immer ist, zu wundern. So bleibe denn dieses andächtige Staunen, das jede Kunstbetrachtung und jede Naturanschauung veredelt, für diejenigen, die nicht bloß kritisieren, sondern selber arbeiten.

Digitized by Google

Die Odilon

Es gab da Szenen, darin sie auf eine seltsame Weise zu wirken vermochte: In „Les Amants", wenn sie den Kopf ihres Liebhabers in beide Hände nahm. In der „sittlichen Forderung", wenn sie das süße amerikanische Liedchen sang, mehr Schmeichelei als Gefühl, aber doch voll tönender Liebkosungen. In der „Zaza", wenn sie zuletzt Abschied nimmt von dem einstmals heißbegehrten Manne, vernarbter Liebeswunden mühelos lächelnd, schwebend in einer köstlichen Leichtigkeit des Lebens, und nur noch aus Höflichkeit sentimental. Man hat immer nur solche Szenen im Sinn, wenn man sich dieser Schauspielerin erinnert. In solchen Augenblicken wurde ihr Wesen transparent, gleichsam von innen heraus beleuchtet. Ob sie nun da Claudine hieß, oder Zaza oder anders, man spürte stets: die Odilon.

Daß diese Frau ihr Publikum zehn Jahre gefangen hielt, gehört zu den merkwürdigsten Dingen. Die Kraft, mit der andere Schauspielerinnen sich dauernde Bewunderung erwirken, ist leicht erklärt. Spricht man von der Medelsky, von der Else Lehmann, von der Sandrock, von der Hohenfels, dann ist ihr Genie, ihre große Künstlerschaft, Ursache und Wirkung, Anfang und Ende, Um und Auf. Die Odilon war keine große Künstlerin, sie war kaum

Digitized by Google

ein wirkliches Talent, höchstens eine ungewöhnliche Energie. Wir haben gesehen, wie dieser starke Wille von dilettantischer Schablone zu blendender Geschicklichkeit vorwärtsschritt, wie eine in allen Gelenken sorgfältig trainierte Routine es zu meisterhaften Künsten brachte, ja, beinahe bis zur Kunst. Dann mußte man den Fleiß achten, der sich an jedem neuen Erfolg neu entzündete, und der es zuwege brachte, daß man sich die Odilon, die bei früheren Versuchen an der Nora scheiterte, heute als Hedda Gabler vorstellen kann. In all diesen Wirkungen liegt aber immer nur die Wertschätzung für ein brillant geübtes Handwerk, das Staunen über eine glanzvolle Mache, die Anerkennung einer vorzüglichen Technik. Keineswegs aber die Bewunderung für eine Kunst. Oder gar Verehrung.

Im übrigen: Niemals hat uns diese Schauspielerin erschüttert. Ich meine: Akzente, die einem ans Herz greifen, haben wir nie von ihr gehört. Bei ihren Worten hat unsere Seele nie gezittert. Ja, es kam vor, daß sie solche Worte sprechen mußte, vom Dichter vorgeschriebene Worte, die einfach und wunderbar aus der tiefsten Menschenbrust kommen. Wenn die Odilon solche Dinge zu reden hatte, dann verschloß sich unsere Seele, und es ist ein Widerstand in uns. Beinahe, ohne daß wir es wußten, wehrten wir uns dann gegen sie. Hat man ihr je Beifall gezollt, wenn sie als Mutter sich über ein unschuldiges Kind neigte? Sie war ganz außerordentlich beliebt; man wurde

Digitized by Google

nicht müde, sie zu sehen, man hörte nie auf, von ihr zu sprechen, und als man sie verlor, beklagte man ihre unglückselige Krankheit, hat ihr Auftreten schmerzlich vermißt. Aber verehrt, was man so wirklich verehren nennt, Mitterwurzer, Kainz, Nieſe, Girardi, Hohenfels, nein, verehrt wurde sie nicht.

Dennoch: sie war entzückend. Man könnte sagen, sie ist verführerisch. Man könnte sagen, sie hat etwas Betörendes. Oder: es ist das Luxuriöse, das uns zu ihr zieht. Sie verkörpert das Luxuriöse auf der Bühne. Das Glänzende, das Exotische. Alle Gefühle, die sie darstellt, sind luxuriös, alle Schmerzen, die sie uns vorstellt, sind glänzend und elegant. Alle Beziehungen, in denen wir sie auf dem Theater sehen, sind exotisch. Mit einem Wort: unbürgerlich. Das lieben wir sehr.

Dieses aber ist die stärkste Wirkung der Odilon, daß sie eins ist im Leben und auf der Bühne, daß sie der großen Menge die Unbequemlichkeit spart, ihr menschliches und künstlerisches Wesen auseinanderzuhalten, daß man in Wirklichkeit und im Spiel nur eine, nur immer dieselbe Odilon kennt, daß keiner an ihr in Versuchung gerät, denn es ist eins, was er von ihr hört, und was er von ihr sieht. Wenn sie die Szene betritt, sitzen die Leute da und empfinden alles, was sie tut, als den unmittelbaren, untrüglichen Ausdruck ihrer Art. Das gefällt ihnen. Es ist ihnen etwas Solides und Verläßliches, daß diese Frau da oben sich genau so gibt, wie sie ist, daß sie sich

Digitized by Google

nicht verstellt. Und was jedem anderen Schauspieler zum Verderben würde, die totale Unfähigkeit, sich zu verwandeln, das ist bei ihr eine Hauptursache beispielloser Erfolge geworden. Was an jeder anderen Frau für die Dauer unerträglich schiene, dieses eingestaltige Sich-selbst-gleichen, das hat sie zum Star gemacht.

Diese Einheit zwischen Wirklichkeit und Schein, die der kindliche Publikumverstand an seinen Komödianten nicht missen will, ist trotz alledem und alledem bei uns auch heute noch beliebt. Gerade in Wien wird die vielbelachte Naivetät, die den Franz Moor nach Schluß der Vorstellung prügeln möchte, immer noch lebendig erhalten, und — im vollen Gegensatz zu Berlin — lauert man bei uns den Schauspielern vor dem Bühnentürl auf, spürt ihnen nach, um sie in ihren alltäglichen Verrichtungen fortwährend zu begaffen und zu beschmeicheln. Bei uns ist es den Leuten noch eine bittere Enttäuschung, wenn sie erfahren, jene Tragödin, die so erhaben und lichtvoll tiefsinnige Verse zu deklamieren vermag, sei im gewöhnlichen Leben eine unwissende Gans, eine alberne, gegen alles Geistige teilnahmslose Klatschbase. Und daß dieser blonde, gemütliche Komiker, der so treuherzige Bursche spielt, in Wahrheit ein mißwollender, geriebener Hintertreppenintrigant ist, vermögen sie nicht zu fassen. Diese Personenvergötterung, die den Helden gern zum wirklichen Helden macht, und die der jugendlichen Naiven ihre private Mutterschaft schmollend vorwirft,

Digitized by Google

dieses unsinnige Beschnüffeln von Schauspielerexistenzen, dem es zu danken ist, wenn die Direktoren einen Liebhaber oder eine Liebhaberin, die sich verheiraten, als weniger „interessant" erklären, lenkt bei uns vom Kern aller Schauspielerei ab, von der herrlichen Verstellungskunst. Durch diese besondere Eigentümlichkeit des Wiener Publikums ist es möglich geworden, daß die Odilon hier gesiegt hat, gesiegt gegen alle Kunst der Bühne, ohne alle Kunst, einzig durch die Kraft ihres Wesens, durch ihre starke Vitalität, durch ihre intensive Weiblichkeit, in deren Pracht ihr ganzes Talent besteht.

Das war eben ihr großes Glück, daß sie just zu uns gekommen ist. Es erscheint nämlich mehr als zweifelhaft, ob sie in Berlin die herrschende Modeschauspielerin geworden wäre. Als sie nach Wien gerufen wurde, war sie eben nur bekannt. Von einer glänzenden Karriere keine Spur. Und später, wenn sie dann, schon als Liebling der Wiener, in Berlin gastierte, wollte ihr der Beifall nicht so rauschend ertönen, wie hier. Dort ist man kühler, prüft mit einer ungetrübten, wenig milden Vernunft jegliches Können, wärmt an blauäugiger Empfindung wohl auch gern sein spärlich geheiztes Gemüt, läßt sich aber von kultivierter Sinnlichkeit so leicht nicht in Rage bringen. Und oft sind Wiener Theaterleute in Berlin nach der Odilon befragt worden, neugierig, erstaunt, ungläubig: Was habt ihr nur an der? Zwar sind wir schnell genug in das Fremde,

Digitized by Google

weil es fremd ist, närrisch verliebt. Damit allein ist aber nichts erklärt, und es bleibt bis auf den heutigen Tag eine verwunderliche Sache, daß in unserer Stadt der süßen Mädchen eine Berlinerin imstande war, alle Wiener so vollkommen zu charmieren. Freilich hatte sich eine merkwürdige Wandlung an der Odilon vollzogen. Kluge Instinkte, eine unbeirrbare Energie, eine wundersame Aufnahmsfähigkeit hat sie mitgebracht. Feinheit aber und Geschmack hat sie hier gelernt, kultiviert wurde sie hier, und wir haben es mit wachsendem Entzücken beobachtet, wie sie an delikaten Nuancierungen ihres Wesens reicher, an Übergangskünsten und subtilen Noblessen wertvoller wurde. Diese Berlinerin hat unsere Stadt mit dem Scharfblick der Außenstehenden durchdrungen, hat sich all der holden Gaben, die der Boden trägt, bemächtigt, und hat Wien erobert mit jener Sicherheit, mit der ein Weib einen geliebten Mann zu erobern weiß.

Etwas Berauschendes war an ihr, dem niemand zu entrinnen vermag. Für Augenblicke wenigstens ist noch jeder ihrer Wirkung erlegen. Sie ist nicht die Jugend und sie ist nicht die Lieblichkeit, aber es gehen üppige Verheißungen von ihr aus, die einen Theatersaal bis zur Decke hinauf in Aufruhr bringen können. Sie hat uns so weit gezwungen, daß wir alles an ihr schön finden: Diese mehr stämmige als biegsam-graziöse Gestalt, die aber von nervöser Lebendigkeit zu beben scheint, diesen verschleierten ungleichen Blick, in dem es

Digitized by Google

manchmal wie von fernen Ekstasen aufzuckt. Diese eintönig, ohne Melodie niederfallende Stimme, in der die Worte wie gleichmäßig lullende Schläge auf einer Taste wirken, diese Stimme, in der nur ein leises Kreischen ab und zu, ein Miauen oder Pfauchen den Gleichklang zerreißt. Dieser Mund, dessen Lippen schmal und grausam sind, und dem man es anmerkt, daß er stahlharte Dinge zu sprechen vermag. Wir finden das jetzt alles schön. Von einer berückenden, exotischen Schönheit. Und sie beherrscht uns durch die Gewalt ihres Willens, wie sie in allen Liebesszenen die Herrschende ist, die Gebietende und Nehmende.

Es gab da Szenen, darin sie auf eine seltsame Weise alle Hörer erzittern ließ. Wenn sie den Kopf des Geliebten in beide Hände nimmt, ihn küßt oder streichelt, dann ist es nicht anders, als ob sie von einem willenlosen Gegenstand Besitz ergreifen würde, wie man einen kostbaren Becher etwa erfaßt, und einen süßen Trunk einschlürft. Und die Männer alle, die das mitanschauen, fühlen sich von dieser herrischen Weiblichkeit gefesselt und angerührt. Die Frauen aber heften sich wie fasziniert mit all ihren Aufmerksamkeiten an die Odilon, als wollten sie ihr das große Geheimnis ablauschen, das Bezwingende und Erobernde, das sie zur Gebieterin macht.

In unserem Theaterleben war die Odilon eine ganz einzige, beinahe möchte man sagen, eine wunderbare Erscheinung. Seit sie uns verloren ging, hat es sich gezeigt, daß sie unersetzlich ist.

Digitized by Google

Es hat sich aber auch gezeigt, wie schwer wir sie entbehren können, wie angenehm und reizvoll ihre schimmernde Gegenwart gewesen. Seit es kein Athen mehr gibt, weiß man Frauen ihrer Art nur noch in Paris und in Wien zu lieben. Nur in Paris und bei uns können Frauen einzig und allein durch ihre Persönlichkeit eine solche Stellung erringen, um ihrer Individualität willen angesehen und berühmt werden. Nur in diesen beiden Städten ist Lebensweisheit, weise genug, an einem lockenden Phänomen, wie die Odilon eines ist, sich zu freuen, an solch einem blendenden Geschöpf, das wie der Edelstein zu nichts anderem geschaffen erscheint, als die Lichtstrahlen des Daseins alle in sich zu versammeln und zu funkeln.

Digitized by Google

Wüllner

Auf seiner großen künstlerischen Wanderschaft durch die Bezirke konzertmäßigen Sanges und deklamatorischen Klanges ist Dr. Ludwig Wüllner auch im Burgtheater eingetroffen. Nicht ganz so, wie man ein lange erstrebtes Ziel erreicht, sondern wohl mehr beiläufig; mehr wie ein rastlos umherstreifender, unermüdlich vorwärts strebender Mann sich von ungefähr auf einer Berghöhe findet.

Dies rastlose Suchen, Wandern, Arbeiten, dies starke, nicht zu ermüdende Temperament ist es denn auch, was an Ludwig Wüllner vor allem geachtet werden muß. In Jahren, in denen andere ihres Lebens Tagwerk beendigen und sich der Muße hingeben, tritt er an neue Aufgaben heran. Und die innere Fülle, die wir an ihm spüren, die ungemeine Frische seines Wesens läßt erkennen, daß er zu den reichen, bewundernswerten Künstlernaturen gehört, die mit sich selbst und in sich selbst niemals fertig werden.

Seine aufragende Heldengestalt, sein hochgestirntes Olympierhaupt, dessen geistig durchleuchtete und dabei merkwürdig weiche Züge bald an Goethe, bald an Björnson, dann wieder an Possart und manchmal an einen ... Kollegen Crampton denken lassen, machen ihn überall zu

Digitized by Google

einer interessanten und einprägsamen Erscheinung. So hat er als Liedersänger jahrelang eine starke Faszination geübt, hat nachher als Rezitator, vornehmlich die Jugend, begeistert, und nun, da wir ihn als „König Lear" zu sehen bekamen, auch von der Bühne herab im ersten Augenblick hinreißend gewirkt. Er kam hastig herein, bestieg den Thron mit edlem Ungestüm und begann seine Rede mit majestätischer Heftigkeit. Im Nu war da der Lear als ein Impulsmensch vor uns hingestellt, als ein aufbrausender Greis, der im nie verlöschenden Feuer seines Temperaments wohlbedachter Entschlüsse unfähig ist. Auffassung. Im Nu war aber auch diese menschlich lebendige Charakteristik von einer theatralisch bildhaften Wirkung abgelöst. Die Haltung, die Gebärde Wüllners erinnert unmittelbar an die Pathetik, mit der die Historienmaler und die bedeutenden Illustratoren um die Mitte des vorigen Jahrhunderts heldisch erhabene Gestalten auf großen Leinwandflächen oder zwischen den Buchseiten unhandlicher Prachtwerke festzuhalten pflegten. Diese Stellungen, Attitüden, in runder Armbeuge vollführten Bewegungen, dieses trotzig oder tragisch überdeutliche Aufwerfen des Kopfes, diese königlich erhobenen Hände, geben weder Trotz noch Tragik, geben kein persönliches Königswesen, sondern sie sind nur große, ganz allgemeine Zeichen, sind weite Umrißlinien für verschiedene Empfindungsgruppen, aber bloß für Gruppen und die Differenziertheit des individuellen Schicksals, des individuellen Charakters

Digitized by Google

wird irgendwo in ihrer besonderen Einzelfarbe sichtbar. Diese dekorative Schauspielerei ist dem Stil Pilotys nah verwandt. So ungefähr wie dieser Lear ist auch die Mosesgestalt von Gustav Doré in der Bilderbibel gezeichnet worden. Das ist die Vortragsweise der nachklassischen Zeit. Treffen wir sie auf den Gemälden jener Schule an, dann sagen wir: „Atelier", sehen wir diese Vortragsweise auf der Bühne (was seit zwanzig Jahren nur ganz selten noch begegnet), dann sagen wir: „Theater" und meinen beide Male dasselbe, meinen hier wie dort eine nicht aus dem Quell der Wirklichkeit schöpfende Kunst, eine Kunst, die nach Vorbildern arbeitet und nicht nach der Natur, und die sich deshalb vom Natürlichen entfernt, meinen eine Kunst, die wohl zu musikalischer Klangwirkung, aber nicht zu der überwältigenden Echtheit eines aus innerstem Menschenfühlen hervorbrechenden Akzentes gelangt, wie sie ja auch die malerische Pose trifft, darüber jedoch die Schönheit der spontanen Bewegung versäumt.

Stürmisch, wie zum Thron, stieg Ludwig Wüllner in der ersten Szene gleich auch zum höchsten Gipfel der Steigerung empor. Das zwang ihn dann freilich, die Länge mehrerer Akte in gleichförmig gerader Linie zu durchmessen. So lud er alle die großen Gefahren der Monotonie auf sich, von denen der beständig tobende und fluchende Lear umlauert ist. Dieser königliche Greis, der in einem seelischen Ungewitter von

Digitized by Google

ungeheurer Größe zusammenbricht, verlangt, wie keine andere Rolle der dramatischen Literatur, daß der Darsteller ein Meister der schauspielerischen Ökonomie sei. Aber schauspielerische Ökonomie ist gerade die Eigenschaft, die einem Künstler von der Art Wüllners fehlt, der sie mit verschwenderischer Leidenschaft darbringt, der seinen ganzen Besitz immer dem Augenblick hinwirft und von jedem einzelnen Augenblick eines langen Abends beständig die stärkste und höchste Wirkung erzwingen möchte.

Die Leistung Wüllners, so seltsam umwittert von veralteter Kunst und veralteten Künsten sie auch war, hatte gleichwohl einige Höhepunkte und — besonders gegen den Schluß hin — Augenblicke von wahrer Schönheit. In der Sturmszene, auf der Haide, wirkte das Bemühen des verstörten Lear, durch eindringlich nahes Betrachten Kents treue Züge wieder zu erkennen, als ein echt schauspielerischer Einfall Wüllners. Er war dann, erwachend in Kordelias Zelt, von ergreifender Einfachheit, schien gleichsam auch aus einem deklamatorischen Fieber erwacht und hatte nun einen neuen Ton gefunden. Auch in der letzten Szene, da Lear mit der toten Kordelia im Arm hereinstürmt, hatte der machtvoll und prachtvoll hinrollende Donner von Wüllners Stimme eine hinreißende Wucht des Schmerzes. In diesem letzten Augenblick überwand er die Distanz, die den Abend über zwischen seiner Darstellung und moderner Schauspielkunst lag und war uns ganz nahe.

Digitized by Google

Zavadil-Pallenberg

Der Zavadil in dem Kadelburgschen Schwank „Die Familie Schimek" ist eine der berühmtesten Rollen von Max Pallenberg. Der Zavadil gehört überhaupt zu den sogenannten Bombenrollen. Ein schweres Versäumnis von mir, daß ich „Die Familie Schimek" noch niemals besuchte, daß ich den Zavadil nicht kannte und Pallenberg in dieser Rolle noch niemals sah. Gestern hab' ich es nachgeholt.

Es war außerordentlich.

Wenn man Pech hat, kann man Jahrzehnte ins Theater gehen, ohne jemals Zeuge eines solchen fabelhaften Schulfalles zu sein; kann gute und weniger gute Schauspieler zu sehen kriegen, ohne es zu erleben, wie weit sich ein großer Künstler von seinen exzedierenden Komödianteninstinkten hinreißen läßt.

Pallenberg gibt einen Begriff davon: als Zavadil. Er stellt gleichsam ein Maß der Maßlosigkeit auf. Es ist nicht zu überbieten.

Seine Maske ist ein Meisterwerk. Der erste Anblick, die erste halbe Minute ein großer Eindruck. Da steht der Tscheche Zavadil, geformt aus den besonderen, inneren und äußeren Merkmalen seiner Rasse. Ohne Wohlwollen geformt, ohne vollkommene Wahrheit, mit sehr viel Absicht, aber

Digitized by Google

in dieser Absicht sind die sicheren Griffe einer schöpferischen Psychologie.

Nur die brandrote Perücke ... Diese Perücke freilich schleudert den Zavadil zu den verzerrten Exzentrikfiguren, die man im Variété, aber nie auf der Schauspielbühne findet. Sie macht den Zavadil zum Clown. Sie loht auf Pallenbergs Kopf wie ein kleines, verräterisches Feuer. Beinahe symbolisch. Der Clown, der in jedem Komiker, irgendwo verborgen steckt, ist in Brand geraten und wird den Menschendarsteller in Asche legen.

Das tut er denn auch. Aber viel rascher, viel gründlicher, als man es für möglich halten sollte. Und ist so komisch, daß einem das Lachen vergeht.

Nach zehn Minuten ist man wirblig. Nach zwanzig Minuten ist man wieder ganz ruhig und schaut nur noch interessiert zu, was ein fesselloser Schauspieler alles imstande ist. Nach dem zweiten Akt hat man genug. Pallenberg preßt seine ohnehin gepreßte Stimme noch enger in den tschechischen Dialekt, so eng, daß sie ganz dünn wird. Seine Töne sind ja auch sonst immer hoch und ein wenig gellend. Er läßt sie noch höher steigen, noch gellender werden, walzt sie zu Blech. Manchmal ist es, als ob der Pallenberg den Pallenberg kopieren würde. Natürlich eine Täuschung. Aber der Pallenberg schwelgt in Pallenberg. Was keine Täuschung ist. Vielmehr: er kennt jetzt keine anderen Götter neben sich, er berücksichtigt sie nicht. Er denkt nicht daran. Er kennt jetzt nur sich. Er

Digitized by Google

überschlägt sich in Witzen, er stürzt sich in improvisierte Reden, kopfüber stürzt er hinein, taucht unter, plätschert, prustet, verspritzt Sturzwellen von Komik. Er reißt die Worte in Fetzen, fügt sie falsch zusammen, was zehnmal drollig ist, beim hundertsten Mal aber als Manier (und als Hanswurstmanier) erkannt wird. Die Rolle fliegt in Fetzen, denn sie wird dem von sich selbst berauschten Pallenberg zu eng, und so wie er sich in ihr gebärdet, platzt sie in allen ihren Nähten. Das ganze Stück wird auseinandergesprengt. Es liegt allerdings nicht viel an dem schlechten, törichten Stück, aber man muß sich erbarmen, wie total es auseinandergesprengt wird. Und nun ist nichts anderes mehr da, als der Zavadil. Er füllt die ganze Bühne. Er läßt neben sich, läßt rings um sich her nicht so viel Raum noch Luft, daß auch nur eine Maus atmen könnte. Er gebraucht seine Mitspieler lediglich als Requisit, er überrennt sie, schmeißt sie an die Wand, jongliert die Stichworte, die sie ihm bringen, jongliert sie selbst, daß ihnen Hören und Sehen vergeht. So hantieren Exzentrikclowns im Variété mit Bällen, mit Fahrrädern, mit Klavierfüßen, mit Möbeleinrichtungen. Mit Menschen habe ich auf der Bühne noch nie so hantieren gesehen.

In diesem Wirbel von Gebärdespäßen, von verrenkten Sätzen, von Ausbrüchen und plötzlichem Leisewerden blitzen manchmal Einfälle, Mienen, Worte, hell und strahlend auf: meisterliche Köstlichkeiten allerersten Rangs. Dann aber wieder

Digitized by Google

ein ganzes Gerümpel alter, verbrauchter, wohlfeiler Theaterwitze. Aus dem hohen, ausgezeichnet deutlichem Getrommel dieser Stimme verschwindet für Sekunden der böhmische Akzent. Wie Erinnerung und Echo von anderen Rollen her klingt dann und wann ein bißchen Jargon mit herein. Und durch den Zavadil schimmern gelegentlich Gestalten, die Pallenberg früher in Operetten („ ... das Knöpschen ..." weißt du noch?) oder in Possen gespielt hat.

Der Zavadil ist ja keine Figur, die sich entwickelt. Nach den ersten drei Redewendungen ist der Kerl fertig und hat sich von da an bloß noch zu wiederholen. Pallenberg könnte diesem Mangel ein wenig abhelfen. Er tut es nicht. Er denkt nicht daran, denkt nicht an die Rolle. Nur an sich. So fühlt man in all dem Tumult, den er vollführt, nach kurzer Zeit die Monotonie.

Begreiflich, daß ein bedeutender Schauspieler sich einmal ausleben, seinem Affen einmal tüchtig Zucker geben will. Interessant, daß er's in dieser Weise tut. Interessant auch, das Theater mit allen seinen künstlerischen Daseinsbedingungen wieder einmal vom alten Wurstl demoliert und in längst überwundene Primitivität zurückgeschleudert zu sehen.

Aber nach zwei Akten hat man wirklich genug.

Digitized by Google

Moissi als Hamlet

Stellenweise". Das Wort hab' ich eigentlich gar nicht gerne. Es ist ungenau. Ich mag auch die Leute nicht, welche „mehr oder weniger" sagen. Auch die Leute nicht, welche sagen: „verhältnismäßig". Alle die Leute, die sich verpflichtet fühlen, ihrem Beifall einen Dämpfer aufzusetzen, weil sie ihr Lob für eine ungeheure Kostbarkeit halten, mit der man sparsam umgehen muß. Oder, die es um ihrer Klugheit willen tun, weil sie meinen, ein kluger Mensch darf sich nicht begeistern.

In Wirklichkeit ergibt sich ein wirklicher Mensch der Begeisterung mit Wonne. Wie man unter eine Dusche tritt. Sie spült den Staub der Klugheit weg, und das erfrischt. Oder die Leute, die immer dasitzen und auf sich selbst neugierig sind, statt auf den künstlerischen Eindruck, und die sich selbst voll Wichtigtuerei fragen: nun ... was sagst du dazu? Ich mag sie nicht, diese Leute.

Überhaupt im Theater! Wenn man so dreieinhalb Stunden im Theater aushalten muß, wenn es vier Zwischenakte und eine große Pause gibt, dann kommt es einem so recht deutlich zum Bewußtsein, wie viele Leute man eigentlich nicht leiden kann.

Aber bei „Hamlet" hält man trotzdem gerne aus. Auch dreieinhalb Stunden. Es ist eines der

Digitized by Google

wertvollsten Stücke „aus dem Englischen", die man in der letzten Zeit an der Neuen Wiener Bühne aufgeführt hat.

Herr Alexander Moissi ist außerdem und überdies der interessanteste junge Schauspieler, den wir heute auf dem deutschen Theater haben. Das wunderbarste Instrument, das ein Dramatiker oder ein Regisseur sich wünschen kann. Das edelste Material, das seit langem zu schauspielerischen Zwecken verarbeitet wurde.

Und ich habe „stellenweise" gesagt.

Nämlich: er war prachtvoll in der ersten Szene. Schmal, jung, vornehm. Und all diese Schönheit verschleiert von schmerzlicher Trauer. Von der Trauer eines Sohnes um den Vater. Selten hat ein anderer gerade das so deutlich gemacht wie Moissi: die Trauer des Sohnes. Er stand da und war ein erwachsener Mensch, und dennoch: verwaist. Es lag in der Haltung seines Körpers, der nun, im Geben wie im Nehmen, einer Zärtlichkeit beraubt, eine Zärtlichkeit zu entbehren schien. Es lag in seiner Stimme, in der eine ganz entblößte, ganz wunde Seele zu bluten schien. Diese Trauer wieder schien verbittert durch die Scham um seine Mutter. Wie Moissi das spielte, empfand man wieder einmal, daß nichts in der Welt einen Menschen so hart an den Wurzeln des Seins verletzt, daß nichts ihn so mit Lebensüberdruß füllt, als eine Tat seiner Eltern, vor der er die Augen niederschlagen muß. Wie Moissi dann den Monolog sprach: „Oh, schmölze doch dies

Digitized by Google

allzufeste Fleisch ..." Dieses trostlose „O Gott! O Gott!", dies „Pfui!" herausgeschleudert aus den von Ekel geschwellten Lippen, ein Laut, der mit dem unwillig ausgestoßenen Atem, von dem er getragen wird, zugleich zu bersten schien, wie Moissi das sagte, leise, stockend, als wage er kaum sich selber zu hören, dann wieder hingerissen vom Abscheu vor der hastigen Heirat der Mutter, da brach in Hamlet, brach in der Seele des erwachsenen Mannes die Scham eines Kindes auf, das seine Mutter verachten soll. Kindliches Schämen, männliches Wissen um geheime Dinge, Qual der Eifersucht, all das strömte ineinander. Es war das letzte, was an seelischer Enthüllung möglich ist. Und es war der Anfang des Hamlet. Erst nur der Anfang. Noch nie habe ich diese ewige Gestalt gleich im ersten Akt so einfach und so menschlich schön gezeichnet gesehen. So unvergleichlich klar in der Anlage.

Gleich darauf die Begegnung mit Horatio. Ein verstörter, vom Kummer gebeugter Mensch, aber ein königlicher Prinz. Was Ophelia nachher an Hamlet beklagt, in dieser Begegnung trat es glanzvoll hervor: „Oh welch ein edler Geist ward hier zerstört ..., des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge ..., der Sitte Spiegel und der Bildung Muster ..." Ein Kavalier und ein Fürst, herablassend, des Gebietens gewohnt und gewohnt, den Hoheitsrang durch Güte zu mildern.

Nun hatte dieser Hamlet noch in sein tragisches Geschick einzutreten. Auch das war vortrefflich:

Digitized by Google

die ungeduldig bagatellisierende Rede über das Zechen. („Es ist ein Brauch, wovon der Bruch mehr ehrt als die Befolgung" u. s. w.) Dann aber; der große Augenblick, Hamlets Zusammentreffen mit dem Geist seines Vaters: das war theatralisch. Das war plötzlich leer, war der Gesang einer schönen, einer kultivierten und modernen Deklamation, aber doch nur Deklamation. In der Unterredung mit dem Geist gab Moissi noch einmal einen Akzent. Die Frage: „Mord?" Das war ein Aufschrei aus Seelentiefen. Auch am Aktschluß noch einmal ein wundervoller Klang: „Die Welt ist aus den Fugen! —" Und dann die herbe Selbstironie: „Schmach und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam." Unvergeßlich das in einem Schluchzen erstickte Auflachen, darin dies „ich" versank. Aber alles andere dazwischen: bloß gespielt, nur aus der Routine geholt. Theater. Als ob Moissi den Inhalt dieser Szenen nicht in sich aufnehmen könnte, als ob er zu eng wäre, das zu können.

Stellenweise ...

Entzückende Momente: Das Gespräch mit Polonius. Die Entgegnung auf die Frage: „Was lest ihr da?", ganz flüchtig hingehaucht: „Worte, Worte, Worte", und doch tief aus der Hamlet-Natur geholt. Die Unterhaltung mit Rosenkranz und Güldenstern, mit den Schauspielern, fürstlich, voll Anmut des gedanklichen Spiels und voll tragischer Zerrissenheit in der verzweifelten Spielerei mit den Gedanken.

Digitized by Google

Dann der Monolog „Sein oder Nichtsein". Ganz außerordentlich in der Stellung. Aufrechten Leibes, in die Ecke des Stuhles geschmiegt. Ganz dünn, ganz schmal. Ein Mensch, der hart an den äußersten Rand des Lebens rückt und in den Abgrund grübelt. Die Worte aber waren nur aufgesagt, waren nicht aus dem Abgrund, aus keiner Grübelei gehoben, waren nicht erlebt, wurden nicht lebendig. Sondern: Sie wurden glatt aufgesagt von einem Virtuosen der Rezitation.

Gleich nachher die Szene mit Ophelia: ein Höhepunkt. Verhaltene Liebe, Verzweiflung, Mißtrauen, Einsamkeit, alles war darin. Und jegliche Sehnsucht, mit der man auf die Bühne blickt, wurde verschwenderisch erfüllt.

Dann wieder die Schauspielszene ohne Steigerung, fast ohne innere Kraft. Ein Abgleiten in leere Komödie. Das belauschte Gebet des Königs, ganz verwirrt, die Rede ungeordnet, als habe sie der Sprecher selbst nicht recht verstanden.

Die große Auseinandersetzung mit der Mutter war etliche Male durchblitzt von Schönheit, dann aber geriet auch sie in Verworrenheit, verlor den Zug, und Polonius wurde nur ganz beiläufig getötet. Moissi gab hier nichts, weniger als nichts. Und was für ein Grauen hätte er geben müssen, welch einer Dämonie ist diese Szene fähig, in der Moissi plötzlich selbst hinter dem mittelmäßigsten Hamlet, dessen ich mich besinne, zurückblieb. Es war wie ein Absturz.

Dann wieder eine außerordentliche Höhe: auf

Digitized by Google

dem Friedhofe, mit Yoriks Schädel in der Hand. Gleich darauf aber mit Laertes, der wilde Auftritt an Opheliens Grab: matt, theatralisch und äußerlich. Zuletzt wieder ein Aufschwung: wie Hamlet den König tötet. Das gehörte nun freilich zum Allerbesten, was Moissi bot. Wie er da, in dem Moment, in dem er den Anschlag wider sich selbst erfährt, Entschlußkraft gewinnt, wie er das Rapier aus einer Hand in die andere schleudert, die Klinge, unterm Stichblatt, an ihrer Stärke fängt, das war ein stummes Aufjauchzen des Körpers von unbeschreiblicher Anmut und von der stärksten dramatischen Beredsamkeit.

Kein anderer Schauspieler als Moissi gewährt heute das Entzücken solch eines Anblickes. Und kein anderer als er gibt solch einen Hamlet.

Stellenweise.

Nämlich deshalb: es wohnt ein Genie in Moissis Wesen ... und ein Tenor. Reinhart hat das Genie entwickelt; den Tenor dagegen eingeschränkt. Die Genialität Moissis offenbart sich in allen feinen und tiefen Charakterisierungen. Da trifft sie das Letzte und Höchste. Seine größten Leistungen: der junge Casanova in „Christinas Heimreise", der Ödipus, der junge Künstler im „Arzt am Scheideweg", der Fedor Protassow im „Lebenden Leichnam", der Kandidat im „Scheiterhaufen". Darum erreicht er den Hamlet dort am besten, wo er ihn gleichsam aus dessen Milieu charakterisiert. Er muß charakterisieren. Darin liegt sein Genie. Nur Liebhaber, und nichts als

Digitized by Google

Liebhaber kann er nicht sein. Versucht er es, dann klopft sein Genie bei dem dicht nebenan wohnenden Tenor an. Und dann sehen wir, wie ihm der Romeo mißglückt. Auch nur heroisch kann er nicht sein. Dann versagt ihm irgendwie die Kraft, und der Tenor fängt aushilfsweise zu schmettern und zu trillern an.

Deshalb hat er auch nicht das Schicksal Hamlets gegeben, sondern nur einzelne Szenen aus diesem Schicksal. Er gab sie im Nebeneinander, gab sie ohne innere Kontinuität, ohne straffen Zug und Steigerung. Die Kontakte waren unterbrochen, eben weil die zwei Inwohner von Moissis Wesen miteinander abwechselten. Er fing in jedem Akt von neuem an, schien durch Vorausgegangenes kaum berührt. Er riß die Tragödie, stellenweise, zu ihrem Gipfel. Aber er lockerte dazwischen das seelische Gefüge des Helden, so daß es oft auseinanderzufallen schien.

Sie haben ihn gestern als toten Hamlet hochgehoben und seinen schmalen Leib über alle Köpfe emporgehalten, daß er steif und starr wie in freier Luft lag. Es sah ein wenig einem Akrobatenstückchen gleich, aber es sah schön aus. Und er verdient es, nach jeder Rolle (auch nach dieser) über die anderen erhöht zu werden. Seit Kainz uns entrissen wurde, haben wir nur noch ihn, der die adelige Schönheit und die Grazie eines edel kultivierten Menschenleibes vor uns leuchten läßt.

Digitized by Google

Girardi

Bei der Trauerkunde seines Todes rauscht sehr viel, längst schon dahingesunkene Fröhlichkeit einmal noch auf und klingt gleich einer begleitenden Orchestermusik, leise verhalten, dem erschütternden Abgang Alexander Girardis nach, der sein Lied zu Ende gesungen hat.

Sehr viele fröhliche Gestalten erheben sich jetzt, einmal noch, aus dem Staub und Dämmer der verwaisten Possenszene und huschen hinter dem wunderbaren Manne her, der nun die Szene verließ, entschwinden mit ihm, für ewig, ein Getümmel jählings erblaßter und sinnlos gewordener Schatten.

Wenn sonst ein großer Schauspieler stirbt, ein Hamlet, Carlos, Lear, ein Götz, Tasso oder Romeo, bleiben die Gestalten lebendig, die er verkörpert hat, wie ja auch, wenn Monarchen zu Grabe steigen, die Königreiche weiterleben. Auf einen großen Regenten folgt ein unzulänglicher manchesmal; auf diesen wieder ein anderer, besser oder geringer, aber die Größe der Aufgabe, die Möglichkeit hoher Leistungen ist fortdauernd da. So wird nach dem einen Schauspieler, den man beklagt, ein anderer den Hamlet, den Carlos, den Lear und die übrigen Gestalten darstellen, die unsterblich sind.

Digitized by Google

Girardis Gestalten jedoch sterben alle mit ihm. Denn sie haben alle von ihm ihr Leben empfangen. Ohne seinen Schöpferatem waren sie nicht und können nicht mehr bestehen, jetzt, da ihr Meister fort ist. Vom Pissko und vom Schweinezüchter Zsupan bis zum letzten Hubinger oder Schani, deren Namen man sogleich vergessen hat, weil sie in dem Namen Girardi aufgingen, eine lange Reihe wertloser, nichtiger und oft jämmerlich alberner Figuren. Sie waren für sich selbst niemals vorhanden, waren nur Gelegenheit für Girardi, an ihnen seine Kraft zu zeigen, waren nur Andeutung, hingestümperte Bleistiftskizze ohne Farbe und Wahrheit, daran er dann sein fabelhaftes Kolorit und seine Natur, seine bildnerische Genialität verschwendete. Sie entstanden nur, diese unmöglichen, törichten Figuren, die er dann auf dem Theater in ein solch blendendes Licht allgemein menschlicher Möglichkeiten hob, sie entstanden nur, weil es einen Girardi gab. Seine Existenz rief sie alle hervor. Jahr um Jahr, zahllos. Und er verbrauchte sie zahllos, versprühte, verstreute sie jahrzehntelang, ein Gewirr unabsehbarer Hanswurstfiguren, ohne Schicksal, ohne Antlitz, in der Erinnerung durcheinander fließend. Hunderte von grotesken Puppen, unter denen hie und da, blitzartig, ein unvergeßlicher Zug, ein Lächeln, ein Blick aufleuchtet. Sieht man näher zu (in der Erinnerung), dann ist auch das immer nur Girardis Antlitz, sein Lächeln, der Blick seiner Augen, erfüllt von dem tiefen Menschentum und umwittert

Digitized by Google

von dem Schicksal, das an Girardi stets zu spüren war, auch wenn er die schlechteste Rolle hatte, auch wenn er den schlimmsten Unsinn reden mußte, auch wenn er gar nichts sprach und gar nichts spielte, sondern bloß aus den Kulissen hervortrat und einfach da war.

Girardi ging den anderen Weg der großen Darsteller. Er wuchs nicht an den Gestalten, die vor ihm etwa andere gespielt hatten, und nach ihm wieder andere spielen können. Er gehörte auch nicht jenen Meistern seiner Kunst an, die eine dramatische Dichtung vorfinden und hinter denen, wenn sie vorübergeschritten sind, unvergängliche Dramen zurückbleiben. Für ihn wurden Stücke zurechtgezimmert, eilfertig, handwerksmäßig, wie man Baracken für Obdachlose zimmert. Denn seine komischen, seine spielerisch formenden, im Lachen nachdenklichen Kräfte waren obdachlos ohne das immer wieder hastig erneuerte Gehäuse, das einem wirklichen Bau nicht ähnlicher zu sein brauchte, als gemalte und gebretterte Kulissen einem Palast gleichen. Für ihn waren die Theaterstücke nichts anderes als hingebreitete Laufteppiche, die einen Weg markierten. Er war, in der Gewalt seines Wesens, eine Welt für sich. Nun er stirbt, geht auch diese Welt, samt allen ihren Szenerien, Prospekten und Figuren mit ihm zugrunde. Er war eine Epoche für sich, und nun, da er auf dem Totenbette liegt, ist diese Epoche vorbei, die Girardi-Zeit, die man heute schon als einen festen Begriff aussprechen kann, wie ja auch die Franz-

Digitized by Google

Josefs-Zeit vorbei ist, zu deren Bestand die Girardi-Zeit in gedanklichen, kulturellen und stimmungsmäßigen Belangen gehört.

Schauspieler wie Girardi sind im eigentlichen Sinne Naturereignisse und wirken wie diese mit unwiderstehlicher Macht. Mißt man ihre Wichtigkeit für die Kunst an den dramatischen Werken, in denen solche Schauspieler auftreten, dann befindet man sich in einem recht dilletantischen Mißverständnis mit dem innersten Wesen des Theaters und mit dem tiefsten Geheimnis der Persönlichkeit. Girardi war ein Element, war die Essenz aller komödiantischen Kräfte und war in dieser ungeheuren Schärfe des Urstoffes gar nicht wandelbar. Wer solch konzentrierte Persönlichkeitsfarbe in sich trägt, dem wird sie überall und bei jedem Anlaß durchdringend und vorschlagend, verzehrend und sengend hervorschlagen wie Gift oder Feuer. Er hat keine andere Rolle als sich selbst, hat kein anderes Drama zu spielen als das der eigenen Existenz, keine andere Aufgabe als sein Ich, und wird entfärbt, wird verwirrt, aus dem Gleis geworfen, und geschwächt, wenn man ihn aus dem durchaus egoistischen Traumwandeln seiner Tage in irgend eine „Entwicklung" zu führen versucht. Erscheinungen wie Girardi gehen neben der Kunst einher, gehen, wenn man will, manchmal hoch über alle Kunst hinaus; man muß sie hinnehmen, wie man ein Wunder hinnimmt, muß sie als ein Wunder staunend genießen, und mag sie, wenn sie entschwinden, sehr betrauern. Denn sie sind etwas

Digitized by Google

einziges, etwas, das unwiederbringlich bleibt, wenn es verloren ist.

Die Formel seines Wesens, die ich vor wenig Jahren zu geben versuchte, scheint mir heute noch in manchen Beziehungen anwendbar.

Man hat oft gesagt, daß Girardi der typische Ausdruck des Wienertums sei, die leibhaftige Verkörperung der wienerischen Art, der wienerischen Echtheit. Es ist oft gesagt worden, hat so oft in den Zeitungen gestanden, daß es vielleicht wahr ist. Trotzdem vermochte ich niemals den Gedanken abzuweisen, warum man einen glänzenden Orientmaler dann nicht auch einen typischen Orientalen nennt. Oder weshalb wir dann zum Beispiel Lafcadio Hearn nicht als einen vollendeten Japaner erklären. Hat doch der eine alle Farben und feinsten Lufttöne des Morgenlandes gegeben, der andere die seelische Versteektheit Japans erhellt. Nur, weil der Maler so sichtbar von seinem Werk zu trennen ist? Und weil wir so genau wissen, daß Hearn ein Anglo-Amerikaner war?

Vielen von uns erscheint Girardi als der echte Wiener. Aber etliche haben gewiß schon bemerkt, wie sonderbar und wie irreführend das national und landschaftlich Echte auf fremder Erde wirkt. Eine spanische Tänzerin scheint uns absolut ganz Spanien auszudrücken; ein tatarischer Sänger absolut die Welt des Kaukasus. Unsere Vorstellung von Spanien findet sich in irgendeinem Hüftenrhythmus der Tänzerin plötzlich bestätigt, unser Phantasiebild vom Kaukasus glüht bei

Digitized by Google

irgendeinem Kehllaut des Sängers unversehens auf, und wir rufen: echt! Wir rufen es mit Entzücken und verfehlen dabei — fast regelmäßig — gerade diejenigen Dinge, die ein Spanier oder Tatar mit vertrauten Instinkten als echt empfinden würde.

Girardi trägt viel Wienerisches in sich. Von den feinsten wienerischen Stoffen wie von den allgemeinsten hat er den Extrakt in sich gesogen; viele wienerische Elemente sind in ihm zu Essenzen verdichtet. Wenn er spricht, hören wir außer seiner Stimme die Urlaute des Volkes, wenn er singt, aus seiner Fröhlichkeit jenes niederösterreichisch jauchzende Johlen trunkener Rekruten, das im Frühling und im Herbst immer durch unsere Straßen hallt. Im Aufschnalzen eines Wortes klingt die schnippische Anmut Wiener Vorstadtmädchen, und wenn die Leute von Girardi reden, schleppen sie auch sofort alle Wiener Typen zum Vergleich heran; den Fiaker, den Deutschmeister, den Zahlkellner, den Sportbaron. Aber das Wienertum, das er gibt, ist im Grunde nicht das wirkliche, sondern es ist ein Wienertum, das er ganz allein erfunden hat. Wir spüren immer „Wien" bei ihm. Nur, wenn er uns nicht völlig umnebelt, spüren wir zugleich auch: er macht etwas ganz anderes daraus, etwas, das neben dem Wienerischen ist. Etwas, das vielleicht darüber ist, wie schließlich alle Kunst über dem Wirklichen, alle Dichtung über dem Wahren; aber etwas, das eine besondere Kontur hat; keine

Digitized by Google

wienerische. Es ist eine halbechte, vielleicht sogar eine unwahre, doch in ihrer Unwahrheit eine entzückend mögliche und hinreißend eigenartige Kontur. Dieses Wienertum, das Girardi gibt, hat vorher nicht existiert. Seit er es ersonnen hat, wird es nachgeahmt. Die Leute haben im Theater von ihm gelernt, wie man wienerisch ist, und haben es nachher kopiert. Hunderte seiner Einfälle, seiner plötzlichen Ideen vom Wienertum laufen jetzt verwirklicht und lebendig umher.

Wie sollte ein Mann, der so stark ist, daß er uns alle glauben macht, seine persönliche Art sei die unsere, sei unser Spiegel und Abklatsch; sein eigenes, durchaus einziges Wesen sei der Inbegriff und die Verkörperung unserer Wesenheit — wie sollte ein solcher Mann nicht auch sonst überall als der definitive Ausdruck des Wieners gelten? In dem gewissen landläufigen Sinn ist er ja schließlich ein Vertreter Wiens, wenn man diese Bezeichnung nur in ihrer flüchtigen, zeitungsmäßigen Bedeutung anwendet, in der sie sonst gebraucht wird, um einen Künstler rasch mit dem Poststempel zu versehen. Aber nehmen wir nur einmal seine eckige Gestalt, in der nichts Sanftes und Gleitendes sich rundet, in der nur die ungeheure Energie eines Marschrhythmus schleudert und schlenkert, und wir werden sogleich sehen, daß eine ganze, in ihrer innersten Natur wienerische Welt sich in diesem Künstler gar nicht oder nur vermittels besonderer Transponierungen ausdrückt. Er hat jahrzehntelang Walzer von Strauß ge-

Digitized by Google

sungen: siegreich und hinreißend hat er sie gesungen, aber sie mußten erst durch ihn zu Girardi-Couplets werden, und sie waren — wenn er sie sang — eben keine Walzer von Johann Strauß. Wenn man nur die Texte anschaut, die eigens für ihn diesen Walzern unterlegt wurden, kann man das jetzt sogar noch nachprüfen. Denn alle diese Texte widerstreben in ihrem Witz, in ihrer karikaturistischen Schärfe, in ihrer harten Ironie der weichen Seele des Wiener Walzers. Alle diese Texte sind den Walzern aufgezwungen, gehen ihnen gegen die Natur. Aber die Farbe seiner Persönlichkeit ist so sprühend, so durchdringend und so vorleuchtend, daß es fast unbemerkt geblieben ist, was ein Straußscher Walzer bei Girardi wurde. Und fast unbemerkt ist es geblieben, wie er das Wesen dieser Stadt überfärbt und verändert und umgebildet hat.

Man will es etwa damit erklären, daß die enorme schauspielerische Kraft Girardis, der es beinahe immer an wirklichen Rollen fehlte, solchem Mangel abgeholfen hat, indem sie sich der ganzen Stadt als eine Girardi-Rolle bemächtigte, sie immer wieder studierte, ihren reichen Inhalt immer wieder erlebte und sie dann immer wieder als Girardi-Rolle spielte. Zuletzt war denn auch jeder zweite junge Herr, den man auf der Straße traf, jeder Fiakerkutscher, jeder Briefbote, jeder Spießbürger eine Girardi-Rolle. Eine Zeitlang lief halb Wien herum und spielte Girardi und wußte nicht, daß es damit sich selbst aufgab, daß

Digitized by Google

es auf seine eigene Echtheit verzichtete und an deren Stelle die besondere Echtheit eines einzelnen annahm. Seine Wirkung ist auf den heutigen Tag so umklammernd, daß selbst der Wiener Dialekt Girardi-Worte mitführt, die es früher nicht gegeben hat, die niemals auf dem Wiener Boden wachsen könnten, die keine Wurzeln in der wienerischen Sprache besitzen, die aber jetzt als selbständige Schöpfungen in der Wiener Mundart leben. Dabei sind es Verzerrungen; denn er kann gelegentlich über irgendein Wort herfallen, kann es mit einem Hieb zum Krüppel schlagen, kann es zerquetschen und zerkneten und ihm zugleich damit ein ganz neues, überwältigend komisches Gesicht geben. Eine Zeitlang hat halb Wien in solchen Ausdrücken geredet, und man muß zugeben, daß dies keinen Wiener Dialekt, sondern eher einen Girardi-Jargon vorstellt. Man könnte sagen, vieles, was Girardi tut, ist Wien, aber vieles, was Wien tut, ist Girardi. Unsere Stadt ist sein ganzes künstlerisches Erlebnis. Unendlich viele feine und grobe Reflexe der wienerischen Art funkeln in ihm. Unendlich viele Nuancen des wienerischen Wesens, zarte und derbe, drücken sich in ihm aus. Aber, wenn wir den Begriff Wien als ein Ganzes nehmen, zu dessen Bestandteilen auch Schubert und Kriehuber und Grillparzer und Schwindt und Fischer v. Erlach und Waldmüller gehören, dann werden wir finden, daß Girardi weder der Spiegel noch der Ausdruck des Wienertums ist; nicht der

Digitized by Google

Wiener, sondern unter wenigen erlesenen Wienern: Auch einer.

Daß man bei den erbärmlichen Possenfiguren, die er darstellt, oft wie von ferne den Atem wirklicher Tragik spürt, daß die Puppen bei ihm gleichsam transparent werden, und der Zuschauer durch sie hindurch in tiefe Menschlichkeiten blickt, daß man immer wieder, wenn man Girardi in einer elenden Schwankrolle begegnet, überzeugt ist, er könne auch klassische Meisterrollen spielen, möchte ich so hoch nicht anschlagen. Was wäre denn auch ein Humor ohne diese dunklen Untertöne? Was wäre uns ein Komiker ohne diese Durchblicke ans Menschliche? Ich weiß nicht, ob wir über ihn lachen wollten, aber ich bin sicher, daß wir nicht über ihn reden würden.

Betrachtet man heute, da man von Girardi Abschied nehmen muß, den ungeheuren Reichtum seines Lebens, die einzigartige Pracht seiner müheloſen, verschwenderisch hingestreuten Wesensart, dann kann man sich, in Erinnerung an all die Klagen, wie schade es doch sei, daß dieser Künstler nicht Shakespeare und die Klassiker gespielt habe, eines Lächelns kaum erwehren. Girardis Erdensendung war es, die Fröhlichkeit, die leise Wehmut, die Sentimentalität und den Leichtsinn, den flüchtig schönen Gefühlsinhalt, die populäre Stimmung seiner Zeit zu spielen. Sein Bestes, daß er die Niedrigkeit der Posse, die Banalität der Operette zur Höhe seines Wesens emporriß, die öde Spaßmacherei mit Menschlichkeit erfüllte und erwärmte,

Digitized by Google

dem Volksstück, dem kein Dichter lebte, Poesie schenkte, und in die Vorstädte die einzig adelige Wirkung, die es gibt, hinaustrug, die Wirkung einer großen Persönlichkeit.

Eine Elementarkraft wie die seinige mußte in den Mittelpunkt jedes Stückes treten, mußte alle anderen zur Seite schleudern, mußte alle Gebote und Regeln sprengen, mit denen erziehbare, schmiegsame Talente zu ihrem Heil gegängelt werden. Ihn konnte, ihn brauchte man nicht erziehen und entwickeln. Er war da und war am ersten Tag schon, was er noch am letzten gewesen: eine Naturkraft. Die Szene war sein, oder er war unfähig, der Szene sich zu geben. Es ist zweifellos wichtig, daß der Hamlet, der Tasso und der Carlos genial gespielt werden. Aber wir haben etliche Male einen genialen Hamlet, einen vortrefflichen Tasso und einen herrlichen Carlos gesehen. Einen Girardi sahen wir nur einmal. „Es wird ein Wein sein und wir wer'n nimmer sein ..., 's wird schöne Maderln geben und wir wer'n nimmer leben ...", niemand hat das so gesungen. Niemand, den wir noch hören können, wird das wieder so singen wie er. (Vielleicht kommt später einmal einer ... und wir wer'n nimmer leben.) Es ist wichtig, daß dieser dagewesen ist, der mit einfachem Gesang, mit einem Wort, einem Ausruf, einem Lächeln die Tiefe der Volksseele vor uns öffnete. Wichtig und schön, daß er sich voll und frei ausgelebt hat. Alles andere ist Kunstschwatz.

Wichtig und schön, daß dieses Leben im Burg-

Digitized by Google

theater seinen feierlich-elegischen Ausklang fand, daß seine gealterte Meisterschaft nicht im Geschäftsgetriebe der Vorstadttheater geminderten Marktwert zu fühlen bekam, nicht preisgegeben war, sondern zuletzt noch in die Abendsonne solch pietätvoller Ehrung gerückt wurde.

Brüderlein fein ... es war das letzte, was er sang. Und er ist wohl auch der letzte gewesen, der das gesungen hat. Nun er starb und die Girardi-Zeit zu Ende ging, erscheint die Zeit, die hinter ihm lag, die Altwiener Raimund-Epoche, zu der er für uns eine schmale Brücke schlug, noch tiefer versunken und noch weiter entfernt, noch endgültiger vorbei.

... einmal muß geschieden sein.

Digitized by Google

Mimi Aguglia

Es sind Bauernspieler, Mimi Aguglia und ihre ganze Genossenschaft. Jetzt, da man sie als „Peccatrice" in Salontoilette gesehen hat, merkt man es erst recht. Die Aguglia trug da eine veritable Pariser Toilette und einen mächtigen Federnhut. Aber gerade in diesem Kleid sah man, wie breithüftig sie geht, wie unelastisch und massig ihre Schritte sind, und wie jene undefinierbare Leichtigkeit fehlt. Die Leichtigkeit eines Frauenkörpers, der niemals grobe Arbeiten verrichtet hat und dem der proletarische Gestus niemals die feinen Glieder bewegte. Diese Leichtigkeit fehlt eben, und Mimi Aguglia trug das Salongewand, wie bürgerliche Komödianten etwa den Ornat eines Renaissancefürsten tragen. Man erkennt, es ist nur ein Kostüm, eine Verkleidung; man erkennt, daß sie nicht in ihrer eigenen Atmosphäre steht.

Ihre eigene Atmosphäre ist die Bauernstube. Aber auch dort scheint ihre Echtheit schon ziemlich vernichtet, scheint ins Moderne, Großstädtische korrumpiert. Die Männer haben eine Art vorstädtisches Tennisgewand, die Frauen tragen, was vor zwanzig Jahren in der Stadt beliebt war, und von den ursprünglichen Volkstrachten sind nur mehr ganz wenige schwache Spuren geblieben. So etwas Verwischtes, Übergangsmäßiges, Halbes,

Digitized by Google

von eigener Echtheit fast Entfärbtes gibt auch ihre Schauspielerei. Sie hat die Allüren der Duse, des Ando, der Grammatica, und möchte dabei ihre Bodenständigkeit betonen, möchte sie festhalten und zugleich gegen die Kunst großen Stiles einwechseln. Das aber ist es gerade, was nicht geht. Beiläufig eine ähnliche Wirkung ergäbe sich, wenn der Schlierseer Terofal eines Tages dem Kainz nachstreben würde, oder wenn eine Tegernseer Liebhaberin sich die Hohenfels zum Vorbild setzte. Es sind Bauernspieler, denen die Naivität verloren ging. Vielleicht haben sie auch überhaupt keine besessen.

Die oberbayrischen Bauernspieler raufen fast in allen ihren Stücken. Sie raufen mit den Fäusten, mit den Stuhlhaxen, mit Bierkrügeln, und geben so ein Bild ihrer Art. Die Sizilianer raufen mit der Seele, in allen ihren Stücken, mit ihrer Glut, mit den Flammen ihres Temperaments, und weisen damit auf ihr Volkswesen hin. Es ist eine edlere Rauferei, das mag wahr bleiben. Aber schließlich: diese Leute wissen nur zu gut, daß ihre Ausbrüche wirksam sind; sie markieren nur zu sehr das eine: „Seht her, wir sind feurige Sizilianer!" Man kennt es schon nach dem ersten Akt, und muß es nun in weiteren vier Akten noch viermal sehen. Sizilianer! Alle Szenen, in denen Eruptionen stattfinden, sehen so aus, wie Vorbereitungen zu einer Salve. Man ladet die Gewehre, man spannt den Hahn, man legt an, man zielt, und jetzt endlich ... Feuer!

Digitized by Google

Mimi Aguglia hat in der „Malia“ ebenso wie in der „Cavalleria rusticana“, in „I Carbunara“, ebenso wie in der „Peccatrice“ mit verschnürter Stimme gesprochen, hat ebenso heiser aufgebellt, ebenso, da wie dort, hysterisch geheult, hat immer denselben, freilich fürs erstemal prachtvollen Paroxysmus der Verzweiflung gezeigt, indem sie dasteht wie inmitten prasselnder Flammen. Zweifellos eine sehr begabte Frau, zweifellos ein starkes Temperament. Aber alle diese Italiener brauchen auf der Bühne nur in Wut geraten zu dürfen, und sie erscheinen wie große Künstler. Das war neben Mimi mit Marianna Catelisano dieselbe Geschichte. Eine Schauspielerin, die in dieser Truppe Rollen dritten Ranges gibt. Einmal aber hat sie eine Eifersuchtsszene; und für drei Minuten erscheint sie als große Persönlichkeit. Die Aguglia könnte vielleicht höhere Stufen erreichen, hätte es vielleicht einmal können. Jetzt ist sie völlig in ihrer Virtuosität befangen; weiß nichts anderes zu geben als Explosionen. Was dazwischen liegt, was in kleinen, stillen Gebärden an künstlerischer Beredsamkeit ruht, das gelingt ihr nur bisweilen. Gewöhnlich merkt man gerade in diesen sanften Momenten, wie sehr theatralisch und wie sehr nach der Schablone ihre Kunstmittel sind. Sie hat ein vortreffliches Theatergesicht, mit ihren drohenden schwarzen Augen, mit ihrer steilen Nase und den vollen Lippen. Manchmal übrigens, wenn sie den Mund zusammenpreßt und dazu die Brauen runzelt, ähnelt sie in komischer Weise dem seligen

Digitized by Google

Lewinsky. Ihr Partner, Herr Toto Majorana, kann auch nur immer dasselbe. Auch seine Ausbrüche sind prachtvoll. Es ist prachtvoll, wenn der schwarze Haarschopf auf seinem Scheitel tanzt, so oft die Tobsucht anfängt, es ist prachtvoll, wenn er sich im Zorn verfärbt, wenn er einmal Papier zerbeißt, das andere Mal seine Mütze, ein anderes Mal wieder seine Finger. Aber das ist auch die ganze Abwechslung, die er bietet. Und wenn man ihn einmal gesehen hat, weiß man ihn auswendig. Es sind Bauernspieler; und sie zeigen keine Individualitäten, sondern eine Volksart; sie zeigen uns kein unbekanntes, höheres oder differenzierteres Theater, sondern sie zeigen: Sizilien, wie die Schlierseer Oberbayern zeigen. Das ist ethnographisch interessant; künstlerisch hat es nicht viel Wert.

Digitized by Google

Die Japanerin Hanako

Sie hat zuerſt in Paris, dann in London und Berlin geſpielt, und ſie hat überall viel Bewunderung gefunden. Eine ungewöhnlich kleine Geſtalt — auch neben den anderen Japanern ſieht ſie beinahe winzig aus — gleicht ſie einem Kind. Sie iſt ſehr liebenswürdig, ſehr anmutig in ihrem Tanz, ſehr zierlich in ihren Gebärden. Wenn ſie ſpricht und lächelt, vergißt man geſchwind, daß ſie ein unſchönes, alterndes Antlitz hat.

Sie ſpielt ein kurzes, ganz einſames Stück, das „Otake" heißt. Otake iſt eine Magd, die ſich in Abweſenheit ihrer Herrin putzt. Sie nimmt die Puderquaſte ihrer Herrin, die Schminke, die Kämme, den Haarſchmuck, und macht ſich ſchön. Sie zieht auch den Prunkmantel ihrer Herrin an und ſpaziert darin umher. Jetzt kommt aber der Liebhaber ihrer Herrin, und Otake bleibt abgewendet ſtehen, damit ihr Frevel nicht entdeckt wird. Der Liebhaber hält die geputzte Magd für ſeine Angebetete. Er gerät in Wut, weil ſie ihm keine Antwort gibt, er glaubt ſich verſchmäht, und weil er ein ſehr brutaler Menſch iſt, ſticht er ſie auf der Stelle tot. Da ſtirbt nun die arme kleine Otake, und zahlt ſolcherart einen unverhältnismäßig hohen Preis für ihre Eitelkeit.

Nun wiſſen wir ja nicht viel von dem japani-

Digitized by Google

schen Theater und von der japanischen Schauspielkunst. Die Dramen, die wir von der Sada Yacco sahen, zeigten uns Katastrophen, Gewalttat, Mord und Selbstmord. Die Schauspieler schienen den größten Wert darauf zu legen, körperliche Bravour zu beweisen und unter langwierigen Nuancen auf eine erschreckend naturgetreue Art zu sterben. Auch Frau Hanako stirbt mit entsetzlicher Natürlichkeit und stirbt sehr lange. Da sie in ihrer Rolle plötzlich erstochen wird, malt sie zuerst in ihrem Antlitz das erschrockene Staunen über diesen jähen Schmerz. Dann will sie sprechen, hat aber nur ein schluchzendes Gurgeln, als sei ihre Kehle und ihr Mund von Blut erfüllt. Dann gibt sie das Hinschwinden der Kraft, das Überflogenwerden vom letzten Frost, und dann kommt das Sterben wie ein Auslöschen.

Aber wir wissen nicht viel von japanischer Schauspielkunst. Deshalb können wir auch nicht sehen, was an diesem Spiel etwa Tradition, was daran vielleicht Schablone, und wie viel davon individuelles Eigentum der Frau Hanako ist. Wir sehen eine außerordentlich saubere Kunstarbeit. Alles ist da exakt, ist voll Akkuratesse, voll Präzision. Wenn sie mit dem schweren Sack auf dem Rücken hereinkommt, sich damit abplagt, wenn sie dann vor dem Spiegel sich putzt und schminkt, das ist eine ganze Kette der niedlichsten, reizendsten und drolligsten Nuancen. Das sitzt alles am rechten Platz, das geht alles am Schnürchen.

Im ganzen sind es aber, schauspielerisch ge-

Digitized by Google

nommen, rein äußere Dinge. All das ist nicht sehr schwierig, ist nicht sehr sinnvoll, ist nicht sehr viel psychologisch. Die Komik des Lasttragens, die Schelmerei vor dem Spiegel. Nicht einmal das medizinisch genaue Sterben. Wir möchten keinen europäischen Schauspieler auf solch äußerliche Virtuositäten hin einschätzen, möchten bei keinem von solchen technischen Kunststückchen auf seinen wirklichen Wert schließen. Das Menschliche aber, das Frau Hanako etwa mitteilt, das können wir nicht wahrnehmen. Wir vermögen es nicht, das Menschliche von ihrem Antlitz zu lesen. Diese Lettern sind uns fremd, wir können sie nicht entziffern, können uns höchstens nur einbilden, daß wir's tun, und laufen bei dem ersten Versuch Gefahr, uns in jedem Blick, in jedem Zug, in jedem Lächeln zu irren. Es bedeutet vielleicht etwas anderes als wir glauben.

Frau Hanako ist gewiß eine große Künstlerin. Wenn man das auch nicht würdigen kann, darf man es darum nicht gleich bezweifeln. Würdigen und genießen kann man ein Endchen ihrer glänzenden Technik. Sie wirkt durch ihre Anmut, durch ihre Zierlichkeit, und durch den Zauber, den von allen exotischen Lebendigkeiten besonders die japanische auf uns übt. Und sie wirkt durch unsere Erinnerung an die Bücher des Lafcadio Hearn, dieses wundervoll beredsamen Mittlers zwischen japanischer und europäischer Kultur.

Digitized by Google

Aus der Ferne

Digitized by Google

Erinnerung an die Duse

Als sie zum erstenmal bei uns erschien, war sie eigentlich nicht mehr jung; war dreißig vorbei. Und jetzt, da sie längst schon der Erinnerung gehört, ist sie noch nicht alt: erst sechzig. Eine Weile dachten wir alle, die Zeit habe keine Gewalt über Eleonora Duse. Jetzt aber bemerken wir, wie rasch diese einzige Frau unseren bewundernden Blicken entschwand, merken heute doppelt, welch karge Frist ihr zugemessen blieb, weil wir uns heute der Sechzigjährigen, mit schmerzlichem Erstaunen, als einer fast schon Verschollenen besinnen.

Unvergeßlich jener erste Abend im Carl-Theater vor etwa sechsundzwanzig Jahren. Ein leerer Zuschauerraum. Auf der Galerie und im Parterre etliche Italiener, dann noch ein paar dienstfreie Wiener Schauspieler, natürlich auch die Kritik und dazu ein halbes Dutzend junger Schriftsteller, die gekommen waren, weil sie sich eines dithyrambischen Feuilletons von Hermann Bahr über eine Frau Eleonora Duse beiläufig erinnerten. Dieses kleine Publikum geriet vor der Kameliendame der unbekannten Künstlerin in einen niemals noch erlebten Taumel des Entzückens, und der Theatersaal ward von Ausbrüchen der Begeisterung erschüttert, als sei er nicht in Wahrheit beinahe leer, sondern vom Jubel ganzer Völker durchbraust. An jenem

Digitized by Google

Abend im Wiener Carl-Theater begann der europäische Ruhm der Duse.

Beinahe hätte ich gesagt: der unvergängliche Ruhm ... Denn man empfand die Frau, ihre Schönheit, ihren persönlichen Zauber, den rätselhaften, von großen Schmerzen überglänzten Adel ihres Wesens, empfand das Wunder ihrer Existenz, ihrer Kunst und damit auch ihres Ruhmes als ein Unvergängliches. Allein, wie schwer ist es schon heute, der jungen Generation, die während der letzten zehn Jahre herangewachsen ist und die Duse nicht mehr gesehen hat, einen Begriff von der unbegreiflich hohen Kraft dieser Frau zu geben. Daß die Duse den Frauengestalten erledigter alter Komödien, wie der Marguerite Gautier des jüngeren Dumas, der Goldonischen Locandiera oder der gänzlich theatralischen Magda von Sudermann eine starke innere Wahrheit und ein echtes Leben verleihen konnte, hebt sie von anderen bedeutenden Talenten, wie etwa von Adele Sandrock oder von Agnes Sorma, noch nicht in einer persönlich bezeichnenden Weise ab, rückt sie in der Phantasie der Jüngeren noch nicht dorthin, wo sie vor unser aller Augen wirklich stand: im Strahlenlicht einer fast göttlichen Erscheinung. Daß sie die Frauengestalten in den Dramen d'Annunzios mit wunderbarer Poesie, gehüllt in fürstlichem Prunk, auf die Bühne brachte, hört sich für diejenigen, die nicht dabei gewesen sind, nur als eine theatergeschichtliche Notiz an. In Wirklichkeit ist niemals noch, wenigstens nicht vor Menschen, die heute

Digitized by Google

leben, ein Dichter auf der Szene so andächtig zelebriert, so inbrünstig geglaubt und verkündet, so leidenschaftlich in allen Tiefen ausgeschöpft, so mit letzter blutglühender Hingabe gespielt worden wie Gabriele d'Annunzio von Eleonora Duse.

Sie war, im eigentlichen Sinne, nicht wandlungsfähig; sondern sie blieb, in allen ihren Rollen, ob sie nun die Frauen gab, die Henrik Ibsen gezeichnet hat, oder die Shakespearische Kleopatra oder die kleine Pariser Grisette von Dumas Fils oder die Gioconda, die Franzesca oder wen immer, beständig die Duse. Dieses ergreifend beredsame, erschütternd süße und edle Antlitz hatte keine Masken, diese hohe, von Anmut musisch und musikalische bewegte Gestalt hatte eine königliche Eigenart, die sich nicht vermummen ließ. Auch diese Stimme, deren Klang aus einer wundgeöffneten, vom Wissen um jegliches Leid erfüllten Seele kam und unwiderstehlich alle Herzen aufschloß, blieb immer das Eigentum einer einzigen: Der Duse. In ihren jüngeren Jahren schien sie sich dieser unwandelbaren Eigenart bewußt zu sein und verzichtete auf alle Mittel der Schminke, verzichtete auf alle Künste der Frisur, im reizvollen Schmuck ihres hellbraunen, zärtlich weichen, einfach geknoteten Haares. Denjenigen, die sie nicht gesehen haben, kann man nur sagen, sie sei als Persönlichkeit so stark gewesen, so wundervoll und so reich an Inhalt, Zauber und Bedeutung, daß es wichtiger und richtiger von ihr war, alle Frauen, die sie gab, zur Duse zu machen, als wenn sie ihr

Digitized by Google

Weſen, in die Kameliendame, die Magda oder die Francesca da Rimini verwandelt hätte. Scheinbar ſtreitet ſolch ein Verfahren gegen die Abſichten und Ziele der Schauſpielkunſt. Hier aber war kein Verfahren, ſondern ein Phänomen. In dieſem einzigen, von uns Heutigen weder vorher noch nachher erlebten Fall waren alle ſonſtigen Gültigkeiten aufgehoben. Die Duſe ging als die Frau unſerer Zeit über die Bühne. Die höchſte, reinſte, vollkommenſte Verkörperung. Was die moderne Pſychologie erforſcht hatte: das war ſie. Was unſer ſoziales Empfinden, unſer langſam in Umwertung begriffenes Sittlichkeitsgefühl von der Frau ahnte und verſtand: das war ſie. Was hundert Dichter da und dort an Einzelzügen vom Weſen und vom Geheimnis der Frau erfaßt und gedichtet hatten: das war die Duſe. Sie nahm dieſe erdichteten Geſtalten und zeigte an ihnen, alles in allem, zeigte unſeren Traum, unſer Ideal von einer Frau in letzter, vollendeter Erfüllung. Sie hat ein weibliches Höhenmaß gegeben, das an ſich ebenſo gewaltig, wenn auch leider vergänglicher wirkte, als irgendeine große Dichtung. Die Anmut der Frau unſerer Zeit, ihre Leidenſchaft, ihre Zärtlichkeit, Güte, Hingabe, ja ihre Schelmerei wie ihr Geſchmack und ihre Kultur fanden ſich ein einziges Mal mit faſt ſymboliſcher Kraft vereinigt in der Duſe. Den Frauen erſchien ſie irgendwie als eine, nur räumlich ferne Schweſter, Freundin, Vertraute, den Männern im Theater als edles Liebeserlebnis, als Mutter, Freundin, Gattin und dabei immer noch dazu als

Digitized by Google

leibhaft gewordenes Traumbild. Die Heutigen, die Eleonore Duse nicht mehr kannten und die Morgigen, die nur noch ihren Namen dann und wann hören werden, müssen warten, bis das Jahrhundert sich wieder eine solche Verkörperung seiner stärksten geistig-sinnlichen Essenzen und seiner edelsten Ideale erschafft. Bis dahin werden sie gute, ja vortreffliche Komödiantinnen sehen, hinreißende auch, aber keine Frau, die auf der Bühne als Inbegriff alles Reinen und Hohen wirkt, gleich der Duse.

Uns selbst bleibt von der allzufrüh Entschwundenen nur die nach menschlichen Gesetzen langsam verdämmernde Erinnerung. Uns bleibt die unvergleichliche (oft nachgeahmte) Gebärde, mit der ihre adeligen Hände Blumen liebkosten. Dann etwa noch der Ton, mit dem sie „Armando ..." rief oder das „Vedo!" der sehend gewordenen Blinden in d'Annunzios „Toter Stadt", Akzente, aus denen tiefes, leidvoll persönliches Erleben so aufwühlend uns ansprach, daß man das schwere Frauenschicksal der Duse überall in Europa erschüttert mitempfand und still betrauerte, wie eine Tragödie für sich. Daß diese Vergangene heute erst Sechzig wird, vernimmt man mit wehmütigem Staunen. Man kann nicht von einem erfüllten Erdendasein sprechen, wenn man der Duse gedenkt, und nicht von einer zu Ende gebrachten Lebensarbeit. Sie war da, wie der Frühling da war und die Jugend, und sie ist vorbei gewesen, wie der Frühling eines Tages vorbei ist und die Jugend — ohne daß man es merkt.

Digitized by Google

Heyse-Feier

Drei kleine Stücke von Paul Heyse. Wie lange es her ist, seit sie geschrieben wurden, weiß ich nicht. Nach der grauen Staubschichte, von der sie alle drei bedeckt sind, mag es wohl scheinen: lang, lang ist's her. Ich weiß nur, daß man sie aufgeführt hat, weil Paul Heyse achtzig Jahre alt geworden ist, und weil man ihn zu seinem Geburtstag feiern wollte. Einer der geliebtesten Dichter Deutschlands. Ein großer Künstler der deutschen Sprache. Ein wundervoller Kulturmensch. Ein Meister der Novelle, wie sie in den Sechziger- und Siebzigerjahren des vorigen Säkulums geblüht hat. Ein Überlebender aus einer Zeit, die zwar nicht arm gewesen, in der er selbst aber unser üppigster Reichtum gewesen. Achtzigster Geburtstag. Die späte Abenddämmerung eines klaren, vom Glück und von Erfolg sonnig bestrahlten Lebens. Wie sollte man ihn nicht feiern? Mögen seine kleinen Stücke immerhin ein bißchen verstaubt sein.

Drei kleine Stücke und drei Dolche und drei Tote. Der erste Dolch sticht in Venedig. Der übermütige Nobile Morosini gebraucht ihn wider den armen Musikanten, den Frau Lukrezia beinahe geliebt und beinahe geheiratet hatte. Den stolzen Morosini hat sie wirklich geliebt, und morgen hätte

Digitized by Google

sie ihre Hochzeit mit ihm feiern sollen. Aber der junge Kavalier ist ein Mitgiftjäger und ein Wüstling. Die bürgerliche Lukrezia wollte er nur um ihres Reichtums willen nehmen. Sein Herz und seine Sinne gehören einer Komödiantin. Lukrezia erfährt das in der Nacht, in der sie des treulosen Bräutigams ungeduldig wartet. Da läßt sie sich mit Lionello, dem armen Musikanten, in ein Gespräch ein. Der liebt sie und bringt ihr allabendlich ein Ständchen. Ahnt nichts von der Verlobung mit Morosini, und berichtet arglos die kleinen Skandalgeschichten der Stadt. Wie dann Morosini kommt, findet er verschlossene Türen. Muß, — zu seiner Strafe — vernehmen, wie Lukrezia dem armen Musikanten Herz und Hand verspricht. Muß, vor dem Tor stehend, hören, wie Lukrezia den Lionello küßt. Und sticht den kleinen Musikanten dann natürlich tot, so wie der sich nur wieder ins Freie wagt. Was den Dichter hier gereizt hat, fühlt man: eine Art Brackenburg-Schicksal. Ein Mann, der nur geküßt wird, wenn es gilt, einen anderen eifersüchtig zu machen. Ein Mann, der bestimmt ist, Werkzeug und Opfer zu sein, und den es glücklich macht, als Opfer zu sterben. Der dann aber, wenn er stirbt, wirklich geliebt wird. Sicherlich ist das im Leben manchmal so, und sicherlich könnte eine solche Gestalt, solch ein Drama auch auf der Bühne uns erschüttern. Dieses Stück aber zieht fern und kalt an uns vorbei. Behängt mit dem Schmuck einer ziervollen Sprache. Es glänzt und schimmert ein

Digitized by Google

wenig. Aber es bedrängt uns nicht, es bekümmert uns nicht. Es geht uns nichts an.

Ich weiß nicht, ob man das sagen darf. Aber ich kann es mir noch viel weniger vorstellen, wie man von diesem Trauerspiel reden soll, ohne das auszusprechen. Die drei kleinen Stücke machen ja noch lange nicht den Paul Heyse aus. Nicht den kleinsten Teil seiner Arbeit und seines Wertes. Was ihnen übrigens schwer sein möchte. Man hat sie nur aufgeführt, damit wir dieses Dichters wieder einmal gedenken. Er ist der stürmischen Gegenwart ja schon ziemlich entrückt. Aber wir alle schauen noch mit Bewunderung auf dieses Leben, das wie die Verwirklichung eines hellen Traumes dahinglitt. Ein Dichter. Und schön in seiner Jugend, wie wenige. Und in all seiner Schönheit auch schon berühmt. Über irdische Mühsal, über Kampf und Not hinausgehoben, in den glänzendsten Kreis gestellt. Verwöhnt, verehrt, vergöttert. Ein Liebling des Glückes. Und ein Liebling der Frauen. Ihr Dichter ist er gewesen. Süß und weich und von köstlichem Wohllaut gewiegt und von Zärtlichkeit durchglüht ist seine Kunst, liebevoll in alle Frauenseelen sich schmiegend und von allen Frauenseelen liebevoll empfangen. Unsere jungen Mädchen von heute lesen ihn noch, aber sie kriegen nicht mehr so heiße Wangen. Unsere jungen Frauen von heute sind ernster, sind gebildeter, sind sozial aufgeklärter, sind im Nachdenken über tausend wichtige, moderne Probleme auch kritischer, und Paul Heyse steht ihnen nicht

Digitized by Google

mehr so nahe. Aber unsere Mütter haben ihn geliebt.

Das zweite Stück heißt „Ehrenschulden". Ein preußischer Rittmeister und ein Berliner Bankier. Der Bankier hat den Vater des Rittmeisters vor Schande bewahrt. Der Rittmeister hat ein Verhältnis mit der Frau des Bankiers. Nun schöpft der Ehemann, dem ein anonymer Brief ins Haus fliegt, Verdacht und begehrt zu seiner Beruhigung des Rittmeisters Ehrenwort, erzwingt es beinahe, bekommt es auch, weil er das Mitleid des jungen Offiziers erregt. Aber nun will der Rittmeister mit seinem gebrochenen Ehrenwort nicht mehr weiter leben. Er hat aus Amerika einen mit Curare vergifteten Dolch heimgebracht. Den holt er nun hervor, ritzt sich die Hand und stirbt. Und stirbt, ohne daß wir ihn bedauern oder gar betrauern. Lieber Gott: Konflikte aus dem dramatischen Horizont der Achtzigerjahre des vorigen Jahrhunderts. Auflehnung gegen soziale Vorurteile, gegen die Tyrannei der Standesehre. Das schleppt in der lebendigen Wirklichkeit noch so mit. Literarisch und theatralisch ist man lange damit fertig. Allerdings: mit den sozialen Konflikten, die „Kabale und Liebe" bringt, sind wir sogar im Leben so ziemlich fertig. Dennoch trifft uns dies Drama heute noch ins Blut. Aber dort sind eben Menschen. Hier schematische Figuren, die schematische Tendenzreden halten.

... Daß wir uns gelegentlich seiner kleinen Stücke doch lieber seiner kleinen Novellen erinnern.

Digitized by Google

Denn er wird als der Schöpfer der deutschen Novelle gepriesen. Nach Heinrich v. Kleist, versteht sich, und neben Gottfried Keller und Konrad Ferdinand Meyer. Er ist der am meisten italische unter ihnen. Welch einen langen Zug von Novellisten und Malern und Dramendichtern hat er hinter sich her nach Italien in Bewegung gesetzt. Sein Aufblühen fällt ja auch in jene Zeit, in der das ganze künstlerische Deutschland nach Italien wanderte. Man malte italienisch, man sang italienisch und man schrieb italienisch. In vielen Gemälden aus jener Epoche erkennt man noch das verdeutschte, das von Deutschen geliebte Italien. Italien, gesehen durch das Temperament der Deutschen. Berühmt ist die Römerin von Feuerbach. Ein typisches, repräsentierendes Werk jener Zeit. Und ihr geschriebenes Gegenstück: Paul Heyses berühmte „L'Arrabiata". In der Literatur repräsentativ für jene Zeit wie Feuerbachs Gemälde in der bildenden Kunst. Hier wie dort die gleiche, nach feierlicher Ruhe des Vortrages, nach Ausgeglichenheit, Harmonie und Klassizität strebende Technik. Hier wie dort die leuchtende innere Reinheit der Form.

Das dritte Stück heißt „Die Tochter der Semiramis". Es ist Mylitta, Königin von Assyrien, und die hat alle Tage einen anderen Gemahl. Denn der Mann ihrer Liebe muß sein Glück am Morgen nach der Brautnacht mit dem Tode büßen. Viele assyrische Jünglinge fallen der Königin, verblendet von ihrer Schönheit, zum

Digitized by Google

Opfer. Da kommt Ninyas, den ermordeten Bruder zu rächen, kommt in der Absicht, die furchtbare, männerwürgende Königin in der Hochzeitsnacht zu erdrosseln. Wird von ihrem Zauber bezwungen, erringt ihre Liebe. Erdolcht sich aber, weil er weder ihr Bett noch ihren Thron besteigen will. Es ist der dritte Dolch an diesem Abend, und man hat sonst gar nichts darüber zu sagen. Nur: daß es merkwürdig und symptomatisch bleibt, wie der Ton dieser Stücke ihre rednerische Geste, ihre menschliche Allüre auch den Schauspielern fremd geworden ist.

Digitized by Google

Gedenkblatt für Wilbrandt

Das war der Dichter unserer Knabenjahre. Als Gymnasiasten waren wir davon durchdrungen, daß ein echter Poet Römerdramen schreiben müsse. Und er schrieb Römerdramen. Wir waren davon überzeugt, daß ein echter Dichter wallendes Lockenhaar haben müsse, einen dunklen Bart und Glutaugen. Und er hatte wallende Locken, er hatte einen dunklen Bart, hatte dunkle, glühende Augen. Er war einfach die Verkörperung unserer jugendlichen Phantasie. Sogar einen Schlapphut hat er getragen. Es blieb uns nichts zu wünschen übrig. Viele Abende stand ich im Stehparterre des alten Burgtheaters. Dicht über dem Stehparterre war seine Loge, und in ihrem halben Dämmerlicht erschien, wie oft, sein blasses Künstlerhaupt. Man spielte den altspanischen „Arzt seiner Ehre", man spielte das Römerdrama „Arria und Messalina" oder den „König Ödipus". Ich aber schaute lieber in jene Loge, von dem Dichterantlitz begeistert, das dort leuchtete. Die feine, hohe, weiße Stirne, die sinnenden Augen, der milde Schwung seiner Lippen unter dem dunklen Vorhang des Bartes: wie sehr liebte ich dieses Angesicht ... damals. Wie unvergeßlich hat es sich mir eingeprägt. Und wie schimmert es jetzt noch aus meiner Jugendzeit zu mir her.

Digitized by Google

Dann wurde das alte Burgtheater niedergerissen. Wie viel alter Ruhm, wie viele alte Gebote, Meinungen und Schranken wurden dann, in den Jahren darauf, nicht auch noch niedergerissen. Wie viele waren baufällig geworden und stürzten von selber ein. Adolf Wilbrandt hatte vorher schon sein Amt von sich getan und das Burgtheater verlassen. Als er ging, glaubte man, sein Werk und seine Werke werden unzerstörbar und dem Wechsel der Zeiten trotzend zurückbleiben, als ein Denkmal seines Geistes. Das glaubten die Schauspieler, die ihn liebten, das glaubte die Kritik, die ihn lobte; das glaubte das Publikum und das glaubten die Gymnasiasten. Aber die Gymnasiasten glaubten nicht gar lange daran. Sie wuchsen schnell heran, sie gehörten zur Jungmannschaft der literarischen Revolution, und sie hatten es bald herausgefunden, daß Wilbrandts Dichtung morsch sei, brüchig, unhaltbar. Die Jugend war es, die zuerst von ihm abfiel. Die anderen hegten ihre traditionelle Ehrfurcht weiter, aber sie merkten es dabei selber kaum, wie dieser einst so nahe und so laut bewunderte Mann ihnen mehr und mehr entschwand und wie sie ihn mehr und mehr vergaßen.

Was jetzt von ihm noch übrig ist, das sind Erinnerungen. Erinnerungen an den Menschen. Spuren seiner Arbeit als Dramaturg und Direktor. Seine Werke, die einst so leuchtend dastanden, als sollten sie ihn überdauern, sind heute verstaubt, entseelt und vermodert. Und er selbst hat seine

Digitized by Google

Werke, hat den Ruhm seiner Dichtungen lange überlebt, hat zugesehen, wie seine Blütenkinder, eins nach dem andern, welk wurden.

Er ist ein froher und guter Mensch gewesen und hatte viele Freunde. Wenn man die Dichter von heute anschaut und sie mit ihm vergleicht, möchte man sagen, daß sie ja wahrscheinlich mehr Talent haben als er, daß sie aber keineswegs froh sind und daß sie auch viel weniger Freunde besitzen. Oder: sie sind auf eine andere Weise froh und die Freundschaft, wie die Geselligkeit unter den Schriftstellern hat andere, reserviertere und mehr gemessene Formen angenommen. Damals war die Freundschaft heiter und ein wenig lärmend, hatte ausgebreitete Arme, in die man sich stürzte, hatte Bruderküsse und Trinksprüche, war mit dem Duzen rasch zur Stelle und quoll über in schäumender Zechfreudigkeit. Man rief etwa: „Es lebe die Kunst!" Und fiel einander um den Hals. Und man nannte sich: „Lieber Bruder in Apoll!" Wem kommt es heute noch in irgendeinem Kreis von Schriftstellern in den Sinn, „Es lebe die Kunst!" zu rufen. Und kein Mensch spricht mehr von Apollo. Die Emphase gilt als gar zu naiv, das Apollo-Pathos als abgeschmackt und das Umhalsen ist als gar zu stürmische Intimität völlig aus der Mode.

Aber in der Wilbrandt-Zeit ist man so gewesen. Lyrisch, becherfroh, burschikos, aufgeknöpft, kameradschaftlich, beredsam in großen Worten, die wie Küsse schmatzten. Das mag alles ein bißchen

Digitized by Google

lebensfremd gewesen sein, ein wenig duselig, kitschig sogar und vielleicht auch ein wenig komödiantisch. Sicherlich aber ist ein gewisser Schwung darin gewesen, eine angenehme Wärme und eine studentisch-jugendliche Art, das Leben leicht zu nehmen, die Menschen zutraulich anzuschauen und sich, als Künstler, rasch miteinander vertraut und für immer zueinander gehörend zu fühlen. Adolf Wilbrandt muß die Kraft besessen haben, Freunde anzuziehen, Neigung zu erwerben, zu verschenken und dauernd zu erhalten. Die Menschen, die seiner Person anhingen, sind alle bis zum Ende bei ihm geblieben. Und so ist er selbst eigentlich weitaus stärker gewesen als seine Werke.

Er war der letzte Direktor des alten Burgtheaters. Nach ihm kam in dem alten Haus nur eine kurze Zwischenregierung der Schauspieler; kam im neuen Haus, als Förster so bald und so plötzlich dahinstarb, die neue, völlig andere Zeit, mit neuen, völlig anderen Direktoren. Wilbrandt aber ist der letzte Direktor alten Stils gewesen. Noch einmal wurde in dem alten, von einer großen Vergangenheit geweihten Theater auf dem Michaelerplatz die alte, echte Burgtheatertradition gefestigt und gehegt. Adolf Wilbrandt war ein Direktor, wie Schreyvogel-West einer gewesen. Wie dieser als der erste, stieg Wilbrandt als der letzte wieder zu den spanischen Quellen hinab. Wie dieser uns den „Traum ein Leben" gebracht hat, brachte Wilbrandt den „Richter von Zalamea". Aber Schreyvogels Wirken hatte eine fruchtbare

Digitized by Google

Folge, schuf Anregung und neues Werden. Grillparzer ging nach ihm und mit ihm zu den Spaniern. Wilbrandts spanische Schürfungen haben niemandem befruchtet, niemanden angeregt. Weder ihn selbst noch andere Dramatiker. Nur einen schauspielerischen Aufstieg förderten sie, den des Herrn Baumeister. Sonst hatten sie keine Erfolge. Schreyvogel war eben der Anfang einer Epoche gewesen. Adolf Wilbrandt ihr letzter Abschluß. Hier lag der Unterschied.

Digitized by Google

Journalistenabend

Daß die Zeitungsschreiber auch untereinander einmal und für sich ein Fest feiern, ist eine Seltenheit. Sie beschäftigen sich mit allen möglichen Angelegenheiten, nur nicht mit ihren eigenen. Sie denken von früh bis abends und von abends bis früh an alle anderen Menschen, aber es fällt ihnen niemals ein, an sich selbst zu denken. Und ihr Kalender hat fast keinen Feiertag. Jeglichem Geschehen unauflöslich verstrickt, der Fülle des Daseins innig gesellt, dem Wunder großer Taten beständig und als die ersten nahe, geht ihr tatenloses Leben dennoch neben den Ereignissen dahin, läuft an der Fülle des Daseins vorbei ins Leere und bleibt hinter dem Wunder großer Taten entzaubert zurück. Ihnen ist das Los gefallen, daß ihnen für die leidenschaftliche Teilnahme jedesmal nur das Zuschauen und Nachsehen bleibt. Sie sind Wegweiser auf allen neuen Straßen, sind das Zifferblatt, von dem man die vorrückenden Stunden der Geschichte, manchmal mit fiebernder Neugierde, manchmal gleichgültig, abliest, der Thermometer, der die Hitze wie den Frost unserer Tage zu messen vermag. Man benützt sie, aber man achtet ihrer kaum anders, als man solcher Instrumente acht hat. „Ich war einst Uhr beim Artaxerxes," sagt der Sklave in Hebbels Drama

Digitized by Google

und schildert in diesem knappen Satz sein Schicksal. Es gleicht dem der Zeitungsschreiber. Im Königssaal des Lebens stehen sie an der Wand wie jener Sklave, rufen die Zeit aus, die sie in ihrem Herzschlag, im Klopfen ihrer Pulse beobachten und das Publikum behandelt sie kaum besser, als Artaxerxes seinen Sklaven behandelt hat. Gelegentlich wird ihnen wohl die welke Schmeichelphrase aufgetischt, sie seien die Träger geistiger Großmacht. Aber sie kennen die Fragwürdigkeit irdischer Macht zu sehr aus der Nähe, um in solch schalem Wort noch irgendeine Spur von Süßigkeit zu schmecken. Die Wissenden unter ihnen lächeln bitter dazu und schweigen. Viel wortreicher und maulfertiger ist der Schimpf zur Stelle, der ihnen nachbellt. Jeder Esel, dem es an Beförderung fehlt, glaubt seinen überlegenen Intellekt zu erweisen, wenn er über Zeitungsschreiber zetert: jeder platte Spießer, der mit einem heimlichen Talentehrgeiz Schiffbruch gelitten und sich an irgendeine fette Futterkrippe gerettet hat, möchte doch merken lassen, was für ein Genie an ihm verloren ging, indem er über Zeitungsleute kritisiert. Jeder Laufejunge, der vom Zusammenhang der Dinge und vom menschlichen Wesen genau so viel erfahren hat oder begreift, wie ein Kaninchen von der Kugelgestalt der Erde, speit und speichelt nach billigen Rezepten giftigen Schwulst oder besinnungslosen Unflat gegen die Publizistik und will mit solch grüner Windelnässe seine Reife und seine begabte Reinheit anpreisen. Kerle, die nicht fähig wären, eine einzige Seite

Digitized by Google

geradgewachsener deutscher Prosa zu schreiben, die an jedem Redaktionstisch auch vor der einfachsten Aufgabe jammervoll versagen würden, spielen sich mit hochgezogenen Brauen als Besserwisser und Besserkenner auf, in der beruhigenden Sicherheit, daß sie niemals zu einer Probe gezwungen werden können. Die Zeitungsschreiber lächeln auch dazu. Und schweigen. Sie kennen diesen ganzen Chorus. Advokaten, denen niemand die Prozesse nachrechnet, die durch ihre Ignoranz verlorengingen, Ärzte, die nicht kontrolliert werden, wie viele Menschen sie leichtfertig aus dem Bett ins Grab kuriert haben, Politiker, die man nicht unter sittenpolizeiliche Aufsicht stellt, wenn sie auf den Strich gehen und ihre Überzeugung verhuren, Wirrköpfe, und Dummköpfe im besten Fall, das sind die Leute, die sich's am meisten angelegen sein lassen, die Sittenrichter und Oberkontrollore der Presse zu spielen. Die Zeitungsschreiber wissen auch über sich selbst und über ihr eigenes Schicksal Bescheid. Sie überschätzen sich nicht. Sie wissen, daß sie nichts als die Schnarrposten an den Pforten des Ruhmes sind, und daß es nicht immer der Prinz aus Genieland ist, der angefahren kommt, wenn sie „Gewehr heraus!" schreien. Sie wissen, daß sie nur erzählen, was andere erleben, nur zuschauen, wenn andere sich zu Tische setzen, nur spucken, wenn andere rauchen. Aber — ohne sich zu überschätzen — wissen sie auch, daß die Zeitungsschreiber in hundert Jahren für das Recht, für die Freiheit, für die Aufklärung der Menschen, trotz allem und

Digitized by Google

allem, unendlich viel mehr geleistet haben als sämtliche Schimpfer, Pamphletisten und Wichtigtuer zusammen. Noch ist das Wesen des Journalisten nicht wahrhaft und zusammenfassend dargestellt. Seine Tugenden, seine Laster und ihre Bedingtheit in all den tausendfach verzweigten Notwendigkeiten und Nöten der Presse sind nirgend noch in eine endgültige, klare Form gebracht. Weder in dickbändigen Auseinandersetzungen findet man das Wesen des Journalisten erschöpft, noch ist es je gelungen, seine problematische, allem Guten wie allem Bösen verwandte Art in dramatischer Lebendigkeit zu gestalten. Ein einziger hat den Journalisten einen dauernden Platz auf der Bühne erobert, indem er naiv, harmlos, einfach zugriff und sie schilderte, wie sie eigentlich nicht sind: Gustav Freytag.

*

Manchmal schimmert in dem jetzt schon verblühten Antlitz dieses Lustspiels ein Lächeln auf, das einen Glanz von Jugend ausstrahlt. Nur wenige Menschen und nur sehr wenige Lustspiele haben, wenn sie alt geworden sind, solch ein Lächeln, darinnen, glaubhaft, noch ein Rest von Jugend leuchtet. Ja, dieses Stück ist einstmals jugendlich und wahrhaft heiter gewesen, wie Lessings „Minna von Barnhelm" einmal jugendlich und heiter gewesen ist. Wie diese hat es die Mentalität und die Stimmung einer bestimmten Epoche dramatisch abgespiegelt, und hat Lessings Minna der Bühne im Riccaud einen Typus, eine

Digitized by Google

neuartige Figur geschenkt, so gab Freytags Lustspiel dem Theater mit dem Schmock eine bis auf diesen Tag lebendige Gestalt. Die deutsche Lustspieldichtung, der es an freier, leichter und ganz aus dem Menschlichen geholter Heiterkeit nur allzu sehr gebricht, hat neben diesen beiden Werken nur noch Gerhart Hauptmanns „Biberpelz" aufzuweisen. Zeitgebunden, wie die „Minna" an die Fritzsche Epoche, wie Freytags „Journalisten" an den Liberalismus der Fünfzigerjahre, ist Hauptmanns Komödie an das Preußen Wilhelms des Zweiten. Und zu Lessings Riccaud, Freytags Schmock gesellt sich der Werhahn Hauptmanns. Aber das Lustspiel des wackren Gustav Freytag fängt an, senil zu werden, und wenn es heute oder morgen stirbt, wird das, bei der beschämenden Armut der deutschen Lustspielbühne, ein unersetzlicher Verlust sein.

Wie fröhlich ist die Welt, die Freytag hier abspiegelt, wie beglänzt von Sonne und wie schattenlos, wie bequem zu überblicken, wie leicht zu durchschauen und in allen ihren Verwicklungen wie einfach. Selbst die finsteren Intriganten, selbst die gemeinen Kerle könnten nach dem heutigen Stand der Entwicklung auf diesem Gebiet, beinahe noch als gutmütige Schafe gelten, die Ehrenmänner jedoch sind so durch und durch süß und ehrenhaft wie Lebkuchenreiter. Hat diese Welt irgend einmal wirklich bestanden? Vielleicht. Man spürt ihren holdesten Zauber in den Zeichnungen von Ludwig Richter, findet in den Bildern von Spitzweg ihr

Digitized by Google

verklärtes, inniges Banausentum, und man findet ihre süße, nach Lebkuchen duftende Rechtschaffenheit, ihr breites Behagen und ihr hinreißend sanftes Lächeln in den Romanen von Gustav Freytag.

Dieser edle Mann stand noch fest und zuversichtlich auf einem festen, zuverlässigen Boden, der heute freilich um und um gebrochen, zerwühlt, morastig und bis in seinen Grund aufgelockert ist: dem Bürgertum. Dieser prächtige Mann muß uns über sein Werk hinaus teuer sein, denn er glaubte an das Bürgertum, als an den Quell aller geistigen Reichtümer, als an den Schoß aller fruchtbaren Entwicklung von Wissenschaft, Erkenntnis und Freiheit. Sein Leben verlief plan, regsam und harmonisch in dem Jahrhundert, das ganz dem Bürgertum gehörte. Er war sechzehn Jahre alt, da Goethe starb, seine künstlerische Reife hatte sich vollzogen, noch ehe die Deutschen ihre Klassiker wirklich begriffen, und als die moderne Naturwissenschaft die neue Sozialtheorie erschuf, war seine Arbeit schon getan. Zweimal unberührt von gewaltigem Umschwung, am Anfang wie am Ende seines Werdens, war er in sich selbst eine starke, durch nichts beirrbare Ganzheit und übte als eine vollkommene, große Erscheinung eine ungewöhnliche Wirkung aus. Seine freundlich-hellen Gemälde des deutschen Bürgerlebens sind heute verblaßt. Die immer geräuschvoller orchestrierte deutsche Wirklichkeit wendete sich im Zeitalter Wilhelms II. von diesen Gemälden, die sie einst bejubelt hatte,

Digitized by Google

mit demselben Lächeln ab, mit dem Erwachsene sich von ihrem einstigen Kinderspielzeug wenden. Er hat's noch erlebt. Aber sein bestes Werk wird unsterblich dauern. Die „Bilder aus der deutschen Vergangenheit". In diesen Blättern kann das deutsche Volk gerade jetzt und immer wieder, so oft es sich selbst verlieren mag, zu sich heimfinden.

Digitized by Google

Namenregiſter

Ibels (Sophus Michaelis) II 76.
Aguglia Mimi II 324 ff.
Altenberg Peter 362.
Amants, Les (Maurice Donnay) II 289.
Anathema (L. Andrejew) II 81 ff.
Anderſen Hans Chriſtian II 140.
Andrejew Leonid II 81 ff.
Anker Larſen II 176 ff.
Anna Karenina (L. Tolſtoi) 390 ff.
d'Anunzio Gabriele II 335 ff.
Anzengruber Ludwig 78.
Archer William II 163.
Ariadne auf Naxos (H. Hofmannsthal) II 34.
Arme Heinrich, Der (G. Hauptmann) 137 ff.
L'Arrabiata (P. Heyſe) II 342.
Artaria 108.
Arzt am Scheideweg (B. Shaw) II 310.
L'Assaut (H. Bernſtein) II 208 ff.
Aſch Schalom II 88 ff.
Auferſtehung (L. Tolſtoi) 394.

Bach Johann Sebaſtian II 148.
Bahr Hermann II 36 ff, II 184, II 333.
Baſazzo (Leoncavallo) II 285.
Balzac, Honoré de 86, II 260.
Barker Francis II 163.
Baſſermann Albert 97.
Baumann, Abgeordneter 73, 77.
Baumeiſter Bernhard II, 348.
Baumeiſter Solneß (H. Ibſen) 291.
Beardsley Aubrey 344.
Beaumarchais, C. de 183 ff.
Beethoven, Ludwig van 49, 108, 109, 110, 116, 117, II 148.
Belinde (H. Eulenberg) II 19 ff.
Bernſtein Henry II 208 ff.
Biberpelz, Der (G. Hauptmann) II 353.
Bilder aus dem Ghetto (Schalom Aſch) II 88, II 90.
Bilder aus der deutſchen Vergangenheit (G. Freytag) II 355.
Birch-Pfeiffer 101, II 127, II 179.
Bismarck 160, II 141.
Biſſon Alexander II 222 ff.
Björnſon Björnſtjerne 316 ff, 328, II 297.
Blaſel II 274.
Bleibtreu Hedwig II 147.
Blumenboot, Das (H. Sudermann) II 113 ff.
Blumenthal Oskar 207, II 116, II 191.
Börries v. Münchhauſen II 13.
Bogen des Odyſſeus, Der (G. Hauptmann) 159 ff.
Bonn Ferdinand II 103.
Bourgeois gentilhomme (Molière) II 63.
Brahm Otto 307, II 125.
Brahms Johannes 109, 110.
Brandt, Joachim v. 148.
Brieux 401, II 152, II 224, II 245 ff.
Bruckner Anton 75, 109, 110, 117.
Budapeſt II 84.
Büchner II 57.
Büchſe der Pandora, Die (F. Wedekind) 221.
Bülow Hans, v. 83.
Bürger Schippel (R. Sternheim) II 61.
Burgtheater, Das 36, II 146, II 230, II 344 ff.
Buſch Wilhelm 218, 223.
Byron, Lord 348.

Cäſar und Cleopatra (B. Shaw) 375 ff.
Caillavet, G. A. de II 230 ff.
Candida (B. Shaw) 358 ff.
Caran d'Ache 218.
Carl-Theater II 333.
Carmen (Bizet) II 285.
Caſanova II 319
Chriſtinas Heimreiſe II 310.
Clemenceau II 116.
Colleoni, Condottiere 31.
Comédie Française 391, II 230.
Corneille, Pierre de 9, II 261.
Croiſſet, Francis de II 236 ff.
Crosby E. H. 402 ff.

Dante 154.
Deutſches Theater zu Berlin II 88.
Deutſches Volkstheater in Wien 206.
Dibering Ernſt II 169 ff.
Dieb, Der (Bernſtein) II 216 ff.
Doré Guſtav II 299.
Dorothys Rettung (A. Sutro) II 162 ff.
Doſtojewſki 86, II 57.

Digitized by Google

Dreyer Max II 127.
Dreyfuß 206, II 116.
Dürer Albrecht 14.
Dummkopf, Der (L. Fulda) II 132 ff.
Duse Eleonore 97, II 333 ff.

Eglantine (E. v. Mauthner) II 107.
Ehrenschulden (P. Heyse) II 341.
Einsame, Der (H. Johst) II 52 ff.
Einsame Weg, Der (A. Schnitzler) 172 ff, 306.
Emilia Galotti (G. E. Lessing) 211.
d'Ennery II 224.
L'Enfant prodigue 130.
Erde (K. Schönherr) 248.
Erdgeist (F. Wedekind) 240.
Ernst Otto II 127, II 148 ff, II 155 ff.
Eroica (Beethoven) 49.
Esterhazy, Fürst 108.
Eulenberg Herbert II 10, II 19 ff, II 25 ff.
Euripides 373.

Familie Schimek (G. Kadelburg) II 301 ff.
Faublas, Chevalier de II 255 ff.
Faust (Goethe) 65.
Fest auf Solhaug, Das (H. Ibsen) 285.
Feuerbach Anselm II 342.
Figaros Hochzeit (Beaumarchais) 109, II 183 ff, II 185.
Fischer v. Erlach II 320.
Flaubert Gustav 82, II 57, II 63, II 260.
Flers, Robert de II 230 ff.
Förster II 347.
France Anatol II 87, II 111.
Francillon II 231.
Franzos Karl Emil II 90.
Frau Inger auf Oestrot (H. Ibsen) 285 ff.
Frau Margit (A. Strindberg) 322 ff.
Fremde Frau, Die (A. Bisson) II 222 ff.
Frenssen Gustav 229.
Freytag Gustav 282, II 149, II 352 ff.
Frühlingserwachen (F. Wedekind) 204 ff.
Fulda Ludwig II 116, II 128 ff, II 132 ff, II 140 ff.

Gabriel Schillings Flucht (G. Hauptmann) 153 ff.
Gallmeyer Josefine II 274.
Gedanken und Erinnerungen (Bismarck) II 141.
George Dandin (Molière) II 191 ff.
Gerechtigkeit, Die (O. Ernst) II 148 ff.
Gespenster (H. Ibsen) 308 ff.
Geyer Florian (G. Hauptmann) 141 ff, 249.
Giacosa II 198 ff.
Girardi Alexander 206, II 273, II 291, II 312 ff.
Girardin, Frau v. 101.
Glaube und Heimat (K. Schönherr) 244 ff.
Goethe J. W. v. 14, 49, 82, 83, 160, 271 ff, II 297.
Göttliche Komödie, Die (Dante) 154.
Götz von Berlichingen (Goethe) 52.
Goldmann Paul II 126.
Gorki Maxim II 81 f, II 86.
Gott der Rache, Der (Schalom Asch) II 88 ff.
Gottsleben II 279.
Grabbe Wilhelm II 57.
Gräfin d'Armagnac (K. Vollmöller) II 156.
Grillparzer Franz 52, 237, II 320.
Griselda (G. Hauptmann) 146 ff.
Grünfeld Alfred II 269.
Gilbert Yvette II 282.
Guirand 391.
Guten Freunde, Die (V. Sardou) II 172.
Gutheil-Schoder II 283 ff.
Gyges und sein Ring (F. Hebbel) II 207.

Halm Friedrich 65.
Hamburger Dramaturgie 9.
Hamlet (Shakespeare) 405, II 305 ff.
Hanako II 328 f.
Hanne Schäl 152.
Hannele (G. Hauptmann) 139.
Hanslick, v. 75.
Harden Maximilian II 128.
Hartleben Otto Erich II 158.
Hasenclever Walter II 57.
Hauptmann Gerhart 97, 137 ff, 141 ff, 146 ff, 152 ff, 159 ff, 248, II 88 ff, II 126, II 130.
Hawel Rudolf 73.
Haydn Josef 108, 110, 114, 116, 117.
Hebbel Friedrich 14, 55 ff, 82, II 79, II 207.
Heimann Moritz 148.
Heine Albert II 147.
Hejermanns Hermann II 69 ff, II 90.
Herder Joh. Gottfried 83.
Herr und Diener (L. Fulda) II 140 ff.
Heymel Alfred Walter 255 f.
Heyse Paul II 338 ff.
Hidalla (F. Wedekind) 229 ff, 243.
Hirschfeld Georg II 92.
Hof, Der (E. Räming) 101, 104 f.
Hoffmann E. T. A. II 27.
Hoffmanns Erzählungen II 285.

Digitized by Google

Hofmannsthal, Hugo v. 172, 177, II 29 ff.
Hohenfels Stella II 289, II 291.
Hohes Spiel (E Didering) II 169 ff.
Hornstein v. 88 f.
Hose, Die (K. Sternheim) II 61 ff.
Hünengrab, Das (H. Ibsen) 285.
Hugo Viktor 86.
Hutten, Ulrich v. 229.

Ibsen Henrik 97, 206, 215, 285 ff, 293 ff, 303 ff, 307 ff, 328, 356, II 107, II 210, II 335.
Jacobsen Jens Peter 289.
Jedermann (H. v. Hofmannsthal) II 15, II 29 f.
Johannes (H. Sudermann) II 109 ff.
John Gabriel Borkmann (H. Ibsen) 293 ff.
Johst Hans II 52 ff.
Judith und Holofernes (F. Hebbel) 55 ff, II 79.

Kabale und Liebe (Schiller) 211, 215, II 341.
Kadelburg Gustav 207, II 301.
Kainz Josef 97, 99, II 183 ff, II 285 f, II 291, II 311.
Kaiser Wilhelm 28.
Kaisers neue Kleider, Des (Ch. Andersen) II 140.
Kameraden (A. Strindberg) 336 ff.
Kammacher, Die drei gerechten (Keller) 176.
Kammersänger (F. Wedekind) 74.
Karnerleut' (R. Schönherr) 248.
Kavakami II 275.
Keller Gottfried 82, 176, II 342.
Kerr Alfred II 127 f.
Kettenglieder (H. Hejermanns) II 69 ff.
Key Ellen 209.
Kleist, Heinrich v. 52, 259, II 38, II 342.
Klimt Gustav 344.
Klinger Max 14, 82.
Knaak II 273, II 279.
Knebel, Karl Ludwig von 83.
König Lear (Shakespeare) 404, II 40, II 298 ff.
König Ottokars Glück und Ende (F. Grillparzer) 52.
König Philipp (Don Carlos) 25, 59 f, 99.
Kompert Leopold 92.
Korn Erich 206.
Kornfeld Paul II 56 ff.
Kotzebue August v. II 127, II 134.
Kreutzersonate (L. Tolstoi) 241.
Kriehuber II 320.
Kürnberger Ferdinand 54, 75, 78, 244.

Lafcadio Hearn II 316, II 330.
Langmann Philipp 74.
Lanval II 42 ff.
Larray 68.
Laube Heinrich 59.
Lebende Leichnam, Der (L. Tolstoi) 393 ff, II 310.
Lebendige Stunden (A. Schnitzler) 306.
Lehmann Else II 289.
Lenz II 57.
Lessing Gotthold Ephraim 9, 10, 14, 82, II 200, II 352.
Lewy, Kapellmeister 83.
Liebe höret nimmer auf, Die (O. Ernst) II 155 ff.
Liebe wacht, Die (Flers und Caillavet) II 230 ff.
Liljom (F. Molnár) II 84 ff.
Lionardo 14, 82.
Liszt, Franz v. 83.
Löwe, Schauspieler 56.
Louis Ferdinand, Prinz von Preußen (F. v. Unruh) 262.
Ludwig Otto 14.
Lueger Karl 73.
Lukian 236.

Macht der Finsternis (L. Tolstoi) II 86.
Madjera Maurice Wolfgang 78.
Maeterlinck 344, II 197 ff.
Mahler Gustav, Fest in Amsterdam 108 ff.
Mark Twain II 234 f.
Marlitt II 127, II 179.
Marlow Christopher 256.
Marquis von Keith (F. Wedekind) 215 ff, II 63.
Matras, Komiker II 273.
Maupassant, Guy de II 63, II 90.
Mauthner, Eduard v. II 107.
Medardus, Der junge (Schnitzler) 194 ff.
Medea (Grillparzer) 238.
Medelsky Lotte II 289.
Meistersinger (Wagner) 52, II 285.
Menzel Adolf 154.
Merck Joh. Heinrich 83.
Mesalliance (B. Shaw) 365 ff.
Meyer Konrad Ferd. II 342.
Michael Kramer (G. Hauptmann) 139.
Michel Kohlhaas (H. v. Kleist) II 40.
Mildenburg Anna v. 45.
Minna von Barnhelm (G. E. Lessing) II 352.
Mirakel (K. Vollmöller) II 15.
Mirbeau Octave 401, II 82.
Mitterwurzer Friedrich 56, 59 f, 99, II 291.
Moissi Alexander 97, II 305 ff.

Digitized by Google

Molière II 33, II 63, II 191 ff, II 261.
Molnár Franz II 84 ff.
Monna Vanna (Maeterlinck) II 197 ff.
Mozart Wolfg. Amad. 46, 109, 110, 116, 119.
Müller Hans II 99 ff.
Multatuli II 74.
Munkacsy Michael II 110.
Mutter Landstraße (Schmidtbonn) II 10 ff.

Nachtasyl (M. Gorki) II 81.
Nachtmahr, Der (E. Korn) 206.
Napoleon Bonaparte 49, 66, 67, 68.
Natürliche Vater, Der (H. Eulenberg) II 25 ff.
Nestroy 56, II 273.
Neumann-Hofer II 125.
Nieße Hansi II 272 ff, II 391.
Nietzsche Friedrich 215.
Nora (H. Ibsen) 333, 363.

Ödipus II 15, 310.
Odilon II 289 ff.
Offiziere (F. v. Unruh) 255 ff.
Oper in Wien 36.
Ostern (A. Strindberg) 330 ff.
Otake II 328 f.
Otway Thomas II 33.

Paderewski 100.
Pallenberg Max II 301 ff.
Paul Jean II 27.
Peer Gynt (H. Ibsen) II 53, II 283.
Per Dunkes Vorgeschichten (Anker Larsen u. Egil Rostrup) II 176 ff.
Philippi Felix 141, II 148.
Pilotz Karl II 110, II 299.
Possart, Franz v. II 297.
Prag II 59.
Prinz von Homburg (H. v. Kleist) 52, 259.
Protassow Fedor (Lebender Leichnam) II 310.
Puppenschule (G. Müller) II 99 ff.
Pygmalion (B. Shaw) 384 ff.

Querulant, Der (H. Bahr) II 36 ff.

Rabbi Esra (F. Wedekind) 221, 225.
Racine II 261.
Räming Elisabeth 101, 104.
Räuber, Die (F. Schiller) 213, II 79.
Raimund Ferdinand II 323.
Reichmann Theodor II 265 ff.
Reif Julius 283.
Reimers Georg II 147, II 267.
Reinhardt Max 255, II 9 ff, II 310.
Revolutionshochzeit (S. Michaelis) II 75 ff.
Richter Ludwig II 353.
Richter von Zalamea (A. Wilbrandt) II 347.
Ritualmord in Ungarn (A. Zweig) 275 ff.
Robinsons Eiland (L. Fulda) II 140.
Rodin August 227, 334.
Roller 35 ff.
Rops Felicea 224.
Rose Berndt (H. Sudermann) 152.
Rosen (H. Sudermann) II 117 ff.
Rosenkavalier (H. v. Hofmannsthal) II 34.
Rosmersholm (H. Ibsen) 308 ff.
Rostrup Egil II 176 ff.
Roswitha 101.
Ruf des Lebens, Der (A. Schnitzler) 163 ff.

Saba Yacco II 275, II 329.
Salome (O. Wilde) 206, 342 ff, II 79.
Sandrock Adele II 289.
Sappho (Grillparzer) 237 f.
Sardou Victorien II 76, II 112, II 113 f, II 172, II 207, II 224, II 230.
Scheiterhaufen (Strindberg) II 310.
Schering Emil II 175.
Schildkraut Rudolf II 88.
Schiller, Friedr. v. 14, 59, 83, 102, II 79.
Schlemihl Peter 223.
Schlenther Paul II 184.
Schluck und Jau (G. Hauptmann) 140.
Schmidtbonn II 9 ff.
Schnitzler Artur 163 ff, 172 ff, 180 ff, 185 ff, 194 ff, 306, II 76.
Schönherr Karl 73, 74, 224 ff, 250 ff.
Schöpfung, Die (Haydn) 114.
Scholz, Komiker II 273.
Schreyvogel-West II 347 f.
Schubert Franz 86, 109, 110, 116, 117, 119, 120, II 320.
Schütz Friedrich 205 ff.
Schule der Frauen, Die (Molière) II 191 ff.
Schumann Robert 14, 82.
Schwind, Moritz v. II 320.
Shakespeare, Eine kritische Studie, (L. Tolstoi) 402.
Shakespeare William 46, 102, 343, 373, 388, 402 ff, II 15, II 260, II 321.
Shaw Bernhard 350 ff, 358 ff, 365 ff, 375 ff, 384 ff, 402 ff, II 163.
Simplizissimus (Zeitschrift) 223.
Snob, Der (K. Sternheim) II 60 ff.
Sodoms Ende (H. Sudermann) II 109.
Sohn der Wildnis, Der (Halm) 65.
Sonnenthal Adolf 25.

Digitized by Google

Sonnwendtag (K. Schönherr) 248.
Sophokles II 33.
Sophus Michaelis II 75.
Spitzweg Karl II 353.
Status du commandeur, La 130.
Stendhal (Henry Beyle) II 197.
Sternheim Karl II 57, II 60 ff.
Strauß Johann II 318 f.
Strauß Richard 14.
Strindberg August 97, 102, 289, 322 ff, 330 ff, 336 ff, II 175.
Stucken Eduard II 42 ff.
Stützen der Gesellschaft (H. Ibsen) II 210 ff.
Sudermann Hermann 183, 217, 229, II 109 ff, II 113 ff, II 117 ff, II 122 ff.
Sündige Liebe (Giacosa) II 198 f.
Sutro Alfred II 162 ff.

Tasso (Goethe) 99.
Teufelskerl, Ein (B. Shaw) 350 ff.
Thimig Hugo II 184.
Thoma Ludwig 223.
Tochter der Semiramis (P. Heyse) II 342 ff.
Tolstoi Leo 86, 240, 390 ff, 393 ff, 402 ff, II 86, II 197.
Tor und der Tod, Der (H. v. Hofmannsthal) II 30.
Totentanz, Der (F. Wedekind) 221, 223.
Tote Stadt, Die (d'Annunzio) II 337.
Toulouse-Lautrec 229.
Treumann Louis II 273.
Triftram Shandy (L. Sterne) II 62.
Tschechow Anton II 82.

Unruh, Fritz von 255 ff, 263 ff.
Uzzano Nicolo da 110.

Valloton 218.
Verführung, Die (E. Kornfeld) II 56 ff.
Verlorene Sohn, Der (Schmidtbonn) II 10 ff.
Versunkene Glocke, Die (G. Hauptmann) 139.
Vilette 229.
Vollmöller Karl 255 ff.
Vor der Entscheidung (F. v. Unruh) 270.

Wagner Richard 14, 46, 72, 82, 83, 88 ff, 215.
Waldmüller II 320.
Walküre 35 ff.
Wallensteins Lager (F. Schiller) 52.
Walter von der Vogelweide 115.
Weber, Die (G. Hauptmann) 139.
Wedekind Frank 74, 79 ff, 204 ff, 215 ff, 220 ff, 230 ff, II 10, II 56, II 57, II 63.
Wegener 57.
Weibsteufel, Der (K. Schönherr) 250 ff.
Weißkirchner 73, 77.
Weite Land, Das (A. Schnitzler) 185 ff.
Wenn das Herz spricht (F. Croisset) II 236 ff.
Wenn der junge Wein blüht (B. Björnson) 316 ff.
Wenn wir Toten erwachen (H. Ibsen) 303 ff.
Werkmann 73.
Wieland Ch. Martin 83.
Wien 71 ff, II 317 f.
Wien und die Musik 108 ff.
Wilbrandt Adolf II 344 ff.
Wilde Oskar 175, 179, 206, 342 ff, 371, 389, II 58, II 65, II 79.
Wildenbruch 52.
Wildente, Die (H. Ibsen) 291.
Wilhelm II., sein Zeitalter II 353 f.
Wohlgemuth Else II 147.
Wolf Hugo 75, 82.
Wüllner Ludwig II 297 ff.

Zangwill A. II 90.
Zaza II 289.
Zola Emile 206, 215, II 152, II 259.
Zuckermann Hugo 283.
Zweig Arnold 275 ff.
Zweite Leben, Das (G. Hirschfeld) II 92.
Zwischenspiel (A. Schnitzler) 180 ff.

Digitized by Google

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW

RENEWED BOOKS ARE SUBJECT TO IMMEDIATE
RECALL

JAN 13 1999

LIBRARY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS

Book Slip–25m-6,'66(G3855s4)458

Digitized by Google

№ 477246

PN1657
Salten, F. S3
Schauen und Spielen. v.2

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
DAVIS